ŒUVRES CHOISIES

DE

D. DIDEROT

PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION

PAR

PAUL ALBERT

TOME VI : VARIÉTÉS



PARIS

LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

Rue Saint-Honoré, 338

M DCCC LXXIX



AVERTISSEMENT

Nous nous étions d'abord arrêté au parti de terminer par les *Lettres à Mademoiselle Volland* notre édition des œuvres choisies de Diderot, et nous avons donné, en son temps, la raison pour laquelle nous aimions mieux publier ces lettres en entier que d'en faire un choix qui courait fort le risque de n'être pas du goût de tout le monde. Mais nous avons reçu à ce sujet des observations de plusieurs personnes qui trouvaient, non sans quelque raison, qu'une édition en cinq volumes, dans laquelle la correspondance en occupait trois, manquait un peu d'équilibre, et qui regrettaient aussi que le talent de Diderot ne s'y trouvât pas présenté sous des aspects assez variés. C'est donc pour déférer à un vœu presque général que nous avons résolu de publier un sixième volume, dans la composition duquel nous nous sommes efforcé de satisfaire, autant que possible, les différents désirs qui nous avaient été exprimés.

Nous donnons d'abord le célèbre morceau *Sur les Femmes,* écrit à l'occasion d'un ouvrage de Thomas, et dont l'absence faisait une véritable lacune dans notre édition.

On nous a beaucoup réclamé aussi *le Neveu de Rameau,* qui est en effet une des œuvres les plus importantes de Diderot. On sait que nous l'avions déjà publié séparément dans notre collection des *Petits Chefs-d'Œuvre,* et c'est surtout pourquoi nous l'avions d'abord écarté de la présente édition. Mais cette raison, bonne pour nous, ne l'était pas pour les acheteurs de la *Nouvelle Bibliothèque Classique*, et nous leur

donnons donc ici cette curieuse satire, qu'ils nous réclamaient à juste titre.

On connaît assez généralement aujourd'hui les fortunes diverses du *Neveu de Rameau*, et, si nous croyons devoir les rappeler sommairement, ce n'est que pour expliquer le choix du texte que nous avons adopté.

Par des circonstances restées jusqu'ici inconnues, le manuscrit de cet ouvrage passa en Allemagne et arriva définitivement dans les mains de Schiller; celui-ci le soumit à Gœthe, qui le traduisit en allemand, et c'est par sa traduction que le public eut la première connaissance de ce chef-d'œuvre. Retraduit en français, sur le texte de Gœthe, par le vicomte de Saur, qui le fit paraître en 1822, *le Neveu de Rameau* fut ensuite publié, en 1823, par l'éditeur Brière, d'après un manuscrit qu'il tenait de Mme de Vandeul, fille de Diderot. La publication presque simultanée de ces deux éditions donna lieu alors, entre le vicomte de Saur et Brière, à une longue et violente polémique dont nous n'avons pas à raconter ici les détails : qu'il nous suffise de dire que l'opinion publique a donné raison à l'édition Brière.

C'est encore le texte de Brière, malheureusement déparé par quelques fautes et incorrections de style, que M. Asselineau a donné en 1862, tout en cherchant à le rectifier par une comparaison avec la traduction de Gœthe. M. Motheau, dans l'édition du *Neveu de Rameau* qu'il a faite en 1875 pour nos *Petits Chefs-d'Œuvre*, a cru, lui, devoir reproduire tel quel le texte de Brière; mais l'édition Assézat des Œuvres complètes de Diderot vient d'en donner une autre version, d'après un nouveau manuscrit, et c'est elle que nous reproduisons aujourd'hui. On devra bien se garder de voir là une critique de ce qu'a fait notre collaborateur M. Motheau, à qui nous laissons le mérite et la responsabilité de son choix. Si nous adoptons la nouvelle version, c'est un peu parce qu'elle est nouvelle, et surtout parce que M. Assézat nous semble avoir motivé sa préférence par les bonnes raisons que nous reproduisons ci-après :

« Notre copie, dit M. Assézat, ne diffère du texte de Brière que dans les points assez nombreux où celui-ci laissait

à désirer sous le rapport de la correction ou de la clarté; elle contient tous les noms propres supprimés dans l'édition Brière, et ils y sont analogues à ceux qui se trouvent dans la traduction de Gœthe. Les passages de cette traduction qui manquent dans Brière s'y rencontrent à leur place. Enfin, la seule anecdote que Gœthe a cru devoir supprimer, en en donnant la raison, est où elle doit être, et telle que l'abstention de Gœthe le faisait pressentir.

« Nous ne voulons pas affirmer que c'est sur une copie identique à la nôtre que Gœthe a fait sa traduction; il y a une ou deux légères différences, mais ces différences sont telles qu'elles peuvent passer pour une défaillance du traducteur plutôt que pour une modification du texte.

« Ajoutons, pour bien déterminer le caractère de cette nouvelle version, qu'elle ne s'éloigne de l'ancienne que parce qu'elle est plus personnelle, plus exacte, plus correcte. »

Diderot, qui avait toutes les aptitudes, a, pour ainsi dire, inauguré en France la critique d'art, et c'est pourquoi ses *Salons*, indépendamment de l'esprit qu'il y a répandu à profusion, ont une très grande importance; mais ils forment une œuvre trop étendue pour que nous ayons pu songer un instant à les publier. Seulement, pour donner un aperçu aussi net que pittoresque des opinions de Diderot en matière d'art, nous reproduisons les *Pensées détachées sur la peinture*, où ses idées se trouvent résumées sous une forme qui en rend la lecture facile et attrayante.

Encore moins que les *Salons*, l'œuvre immense de l'*Encyclopédie* pouvait trouver place dans notre édition. Nos lecteurs en auront pourtant une idée, car nous terminons le présent volume par les *Recherches sur l'origine et la nature du beau*, qui ne sont autres que l'article Beau de l'*Encyclopédie*, et qui ont l'avantage de bien se trouver à leur place, venant après les *Pensées sur la peinture*.

Nous arrêtons donc ici notre édition des œuvres choisies de Diderot, dans laquelle on reconnaîtra que nous avons cherché à contenter presque tout le monde : car « tout le monde » serait beaucoup dire. Plusieurs personnes nous ont encore renouvelé leurs regrets de ne pas voir figurer ici *la*

Religieuse et *Jacques le Fataliste;* mais, nous l'avons déjà dit, ne pouvant donner ces œuvres tout entières, à cause du caractère un peu populaire de notre collection, nous avons préféré ne pas les donner tronquées. A ces regrets, fort respectables d'ailleurs, et qui sans doute partent d'une sincère admiration pour Diderot, nous n'avons donc à répondre que par nos propres regrets de ne pouvoir leur donner satisfaction.

D. J.





SUR LES FEMMES

J'AIME Thomas; je respecte la fierté de son âme et la noblesse de son caractère : c'est un homme de beaucoup d'esprit, c'est un homme de bien; ce n'est donc pas un homme ordinaire. A en juger par sa Dissertation sur les femmes, il n'a pas assez éprouvé une passion que je prise davantage pour les peines dont elle nous console que pour les plaisirs qu'elle nous donne. Il a beaucoup pensé, mais il n'a pas assez senti. Sa tête s'est tourmentée, mais son cœur est demeuré tranquille. J'aurois écrit avec moins d'impartialité et de sagesse; mais je me serois occupé avec plus d'intérêt et de chaleur du seul être de la nature qui nous rende sentiment pour sentiment, et qui soit heureux du bonheur

qu'il nous fait. Cinq ou six pages de verve répandues dans son ouvrage auroient rompu la continuité de ses observations délicates et en auroient fait un ouvrage charmant; mais il a voulu que son livre ne fût d'aucun sexe, et il n'y a malheureusement que trop bien réussi. C'est un hermaphrodite, qui n'a ni le nerf de l'homme ni la mollesse de la femme. Cependant peu de nos écrivains du jour auroient été capables d'un travail où l'on remarque de l'érudition, de la raison, de la finesse, du style, de l'harmonie, mais pas assez de variété, de cette souplesse propre à se prêter à l'infinie diversité d'un être extrême dans sa force et dans sa foiblesse, que la vue d'une souris ou d'une araignée fait tomber en syncope, et qui sait quelquefois braver les plus grandes terreurs de la vie. C'est surtout dans la passion de l'amour, les accès de la jalousie, les transports de la tendresse maternelle, les instans de la superstition, la manière dont elles partagent les émotions épidémiques et populaires, que les femmes étonnent, belles comme les séraphins de Klopstock, terribles comme les diables de Milton. J'ai vu l'amour, la jalousie, la superstition, la colère, portés dans les femmes à un point que l'homme n'éprouva jamais. Le contraste des mouvemens violens avec la douceur de leurs traits les rend hideuses; elles en sont plus défigurées. Les distractions d'une vie occupée et contentieuse rom-

pent nos passions. La femme couve les siennes : c'est un point fixe sur lequel son oisiveté ou la frivolité de ses fonctions tient son regard sans cesse attaché. Ce point s'étend sans mesure, et, pour devenir folle, il ne manqueroit à la femme passionnée que l'entière solitude qu'elle recherche. La soumission à un maître qui lui déplaît est pour elle un supplice. J'ai vu une femme honnête frissonner d'horreur à l'approche de son époux ; je l'ai vue se plonger dans le bain et ne se croire jamais assez lavée de la souillure du devoir. Cette sorte de répugnance nous est presque inconnue. Notre organe est plus indulgent. Plusieurs femmes mourront sans avoir éprouvé l'extrême de la volupté. Cette sensation, que je regarderai volontiers comme une épilepsie passagère, est rare pour elles, et ne manque jamais d'arriver quand nous l'appelons. Le souverain bonheur les fuit entre les bras de l'homme qu'elles adorent ; nous le trouvons à côté d'une femme complaisante qui nous déplaît. Moins maîtresses de leurs sens que nous, la récompense en est moins prompte et moins sûre pour elles. Cent fois leur attente est trompée. Organisées tout au contraire de nous, le mobile qui sollicite en elles la volupté est si délicat, et la source en est si éloignée, qu'il n'est pas extraordinaire qu'elle ne vienne point ou qu'elle s'égare. Si vous entendez une femme médire de l'amour, et un homme

de lettres déprécier la considération publique, dites de l'une que ses charmes passent, et de l'autre que son talent se perd. Jamais un homme ne s'est assis, à Delphes, sur le sacré trépied. Le rôle de Pythie ne convient qu'à une femme. Il n'y a qu'une tête de femme qui puisse s'exalter au point de pressentir sérieusement l'approche d'un dieu, de s'agiter, de s'écheveler, d'écumer, de s'écrier : *Je le sens, je le sens, le voilà, le dieu!* et d'en trouver le vrai discours. Un solitaire, brûlant dans ses idées ainsi que dans ses expressions, disoit aux hérésiarques de son temps : *Adressez-vous aux femmes; elles reçoivent promptement, parce qu'elles sont ignorantes; elles répandent avec facilité, parce qu'elles sont légères; elles retiennent longtemps, parce qu'elles sont têtues.* Impénétrables dans la dissimulation, cruelles dans la vengeance, constantes dans leurs projets, sans scrupules sur les moyens de réussir, animées d'une haine profonde et secrète contre le despotisme de l'homme, il semble qu'il y ait entre elles un complot tacite de domination, une sorte de ligue, telle que celle qui subsiste entre les prêtres de toutes les nations. Elles en connoissent les articles sans se les être communiqués. Naturellement curieuses, elles veulent savoir, soit pour user, soit pour abuser de tout. Dans les temps de révolution, la curiosité les prostitue aux chefs de parti. Celui qui les devine est leur implacable en-

nemi. Si vous les aimez, elles vous perdront, elles se perdront elles-mêmes; si vous croisez leurs vues ambitieuses, elles ont au fond du cœur ce que le poëte a mis dans la bouche de Roxane :

Malgré tout mon amour, si dans cette journée
Il ne m'attache à lui par un juste hyménée;
S'il ose m'alléguer une odieuse loi;
Quand je fais tout pour lui, s'il ne fait tout pour moi,
Dès le même moment, sans songer si je l'aime,
Sans consulter enfin si je me perds moi-même,
J'abandonne l'ingrat et le laisse rentrer
Dans l'état malheureux d'où je l'ai su tirer.

RACINE, *Bajazet*, acte I, scène III.

Toutes méritent d'entendre ce qu'un autre poëte, moins élégant, adresse à l'une d'entre elles :

C'est ainsi que, toujours en proie à leur délire,
Vos pareilles ont su soutenir leur empire.
Vous n'aimâtes jamais; votre cœur insolent
Tend bien moins à l'amour qu'à subjuguer l'amant.
Qu'on vous fasse régner, tout vous paroîtra juste;
Mais vous mépriseriez l'amant le plus auguste
S'il ne sacrifioit au pouvoir de vos yeux
Son honneur, son devoir, la justice et les dieux.

Elles simuleront l'ivresse de la passion si elles ont un grand intérêt à vous tromper; elles l'éprouveront sans s'oublier. Le moment où elles seront toutes à leur projet sera quelquefois celui même de leur abandon. Elles s'en imposent mieux que

nous sur ce qui leur plaît. L'orgueil est plus leur vice que le nôtre. Une jeune femme samoïède dansoit nue avec un poignard à la main; elle paroissoit s'en frapper, mais elle esquivoit aux coups qu'elle se portoit avec une prestesse si singulière qu'elle avoit persuadé à ses compatriotes que c'étoit un dieu qui la rendoit invulnérable; et voilà sa personne sacrée. Quelques voyageurs européens assistèrent à cette danse religieuse, et, quoique bien convaincus que cette femme n'étoit qu'une saltimbanque très-adroite, elle trompa leurs yeux par la célérité de ses mouvemens. Le lendemain ils la supplièrent de danser encore une fois. *Non,* leur dit-elle, *je ne danserai point; le dieu ne le veut pas, et je me blesserois.* On insista. Les habitans de la contrée joignirent leur vœu à celui des Européens. Elle dansa, elle fut démasquée. Elle s'en aperçut, et à l'instant la voilà étendue à terre, le poignard dont elle étoit armée plongé dans ses intestins. *Je l'avois bien prévu,* disoit-elle à ceux qui la secouroient, *que le dieu ne le vouloit pas et que je me blesserois!* Ce qui me surprend, ce n'est pas qu'elle ait préféré la mort à la honte : c'est qu'elle se soit laissé guérir. Et, de nos jours, n'avons-nous pas vu une de ces femmes qui figuroient en bourrelet l'enfance de l'Église, les pieds et les mains cloués sur une croix, le côté percé d'une lance, garder le ton de son rôle au milieu des

convulsions de la douleur, sous la sueur froide qui découloit de ses membres, les yeux obscurcis du voile de la mort, et, s'adressant au directeur de ce troupeau de fanatiques, lui dire, non d'une voix souffrante : *Mon père, je veux dormir,* mais d'une voix enfantine : *Papa, je veux faire dodo?* Pour un seul homme, il y a cent femmes capables de cette force et de cette présence d'esprit. C'est cette même femme, ou une de ses compagnes, qui disoit au jeune Dudoyer, qu'elle regardoit tendrement, tandis qu'avec une tenaille il arrachoit les clous qui lui traversoient les deux pieds : *Le dieu de qui nous tenons le don des prodiges ne nous a pas toujours accordé celui de la sainteté.* Mme de Staal est mise à la Bastille avec la duchesse du Maine, sa maîtresse. La première s'aperçoit que Mme du Maine a tout avoué. A l'instant elle pleure, elle se roule à terre, elle s'écrie : *Ah! ma pauvre maîtresse est devenue folle!* N'attendez rien de pareil d'un homme. La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle et suscitant dans son imagination des fantômes de toutes espèces. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élance dans l'avenir, que tous les temps lui sont présens; c'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires. La femme hystérique dans la jeunesse se fait dé-

vote dans l'âge avancé; la femme à qui il reste quelque énergie dans l'âge avancé étoit histérique dans sa jeunesse. Sa tête parle encore le langage de ses sens lorsqu'ils sont muets. Rien de plus contigu que l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fougueuse et l'hystérisme. Lorsque la Prussienne Karsch lève son œil vers le ciel enflammé d'éclairs, elle voit Dieu dans le nuage; elle le voit qui secoue d'un pan de sa robe noire des foudres qui vont chercher la tête de l'impie; elle voit la tête de l'impie. Cependant la recluse dans sa cellule se sent élever dans les airs; son âme se répand dans le sein de la Divinité; son essence se mêle à l'essence divine; elle se pâme, elle se meurt; sa poitrine s'élève et s'abaisse avec rapidité. Ses compagnes, attroupées autour d'elle, coupent les lacets de son vêtement, qui la serre. La nuit vient : elle entend les chœurs célestes; sa voix s'unit à leurs concerts. Ensuite elle redescend sur la terre; elle parle des joies ineffables; on l'écoute; elle est convaincue, elle persuade. La femme dominée par l'hystérisme éprouve je ne sais quoi d'infernal ou de céleste. Quelquefois elle m'a fait frissonner. C'est dans la fureur de la bête féroce qui fait partie d'elle-même que je l'ai vue, que je l'ai entendue. Comme elle sentoit! comme elle s'exprimoit! Ce qu'elle disoit n'étoit point d'une mortelle. La Guyon a, dans son livre *Des tor-*

rens, des lignes d'une éloquence dont il n'y a point de modèles. C'est sainte Thérèse qui a dit des démons : *Qu'ils sont malheureux! ils n'aiment point.* Le quiétisme est l'hypocrisie de l'homme pervers et la vraie religion de la femme tendre. Il y eut cependant un homme d'une honnêteté de caractère et d'une simplicité de mœurs si rares qu'une femme aimable put, sans conséquence, s'oublier à côté de lui et s'épancher en Dieu; mais cet homme fut le seul, et il s'appeloit Fénelon. C'est une femme qui se promenoit dans les rues d'Alexandrie les pieds nus, la tête échevelée, une torche dans une main, une aiguière dans l'autre, et qui disoit: *Je veux brûler le ciel avec cette torche, et éteindre l'enfer avec cette eau, afin que l'homme n'aime son Dieu que pour lui-même.* Ce rôle ne va qu'à une femme. Mais cette imagination fougueuse, cet esprit qu'on croiroit incoërcible, un mot suffit pour l'abattre. Un médecin dit aux femmes de Bordeaux, tourmentées de vapeurs effrayantes, qu'elles sont menacées du mal caduc; et les voilà guéries. Un médecin secoue un fer ardent aux yeux d'une troupe de jeunes filles épileptiques; et les voilà guéries. Les magistrats de Milet ont déclaré que la première femme qui se tuera sera exposée nue sur la place publique; et voilà les Milésiennes réconciliées avec la vie. Les femmes sont sujettes à une férocité épidémique. L'exemple d'une seule

en entraîne une multitude. Il n'y a que la première qui soit criminelle; les autres sont malades. O femmes, vous êtes des enfans bien extraordinaires! Avec un peu de douleur et de sensibilité (hé! monsieur Thomas, que ne vous laissiez-vous aller à ces deux qualités, qui ne vous sont pas étrangères?), quel attendrissement ne nous auriez-vous pas inspiré en nous montrant les femmes assujetties comme nous aux infirmités de l'enfance, plus contraintes et plus négligées dans leur éducation, abandonnées aux mêmes caprices du sort, avec une âme plus mobile, des organes plus délicats, et rien de cette fermeté naturelle ou acquise qui nous y prépare; réduites au silence dans l'âge adulte, sujettes à un malaise qui les dispose à devenir épouses et mères; alors tristes, inquiètes, mélancoliques, à côté de parens alarmés non-seulement sur la santé et la vie de leur enfant, mais encore sur son caractère : car c'est à cet instant critique qu'une jeune fille devient ce qu'elle restera toute sa vie, pénétrante ou stupide, triste ou gaie, sérieuse ou légère, bonne ou méchante, l'espérance de sa mère trompée ou réalisée! Pendant une longue suite d'années, chaque lune ramènera le même malaise. Le moment qui la délivrera du despotisme de ses parens est arrivé; son imagination s'ouvre à un avenir plein de chimères; son cœur nage dans une joie secrète. Réjouis-toi bien,

malheureuse créature! Le temps auroit sans cesse affoibli la tyrannie que tu quittes; le temps accroîtra sans cesse la tyrannie sous laquelle tu vas passer. On lui choisit un époux; elle devient mère. L'état de grossesse est pénible presque pour toutes les femmes. C'est dans les douleurs, au péril de leur vie, aux dépens de leurs charmes, et souvent au détriment de leur santé, qu'elles donnent naissance à des enfans. Le premier domicile de l'enfant et les deux réservoirs de sa nourriture, les organes qui caractérisent le sexe, sont sujets à deux maladies incurables. Il n'y a peut-être pas de joie comparable à celle de la mère qui voit son premier-né; mais ce moment sera payé bien cher. Le père se soulage du soin des garçons sur un mercenaire; la mère demeure chargée de la garde de ses filles. L'âge avance, la beauté passe; arrivent les années de l'abandon, de l'humeur et de l'ennui. C'est par le malaise que Nature les a disposées à devenir mères; c'est par une maladie longue et dangereuse qu'elle leur ôte le pouvoir de l'être. Qu'est-ce alors qu'une femme? Négligée de son époux, délaissée de ses enfans, nulle dans la société, la dévotion est son unique et dernière ressource. Dans presque toutes les contrées, la cruauté des lois civiles s'est réunie contre les femmes à la cruauté de la nature; elles ont été traitées comme des enfans imbéciles. Nulle sorte de vexations

que chez les peuples policés l'homme ne puisse exercer impunément contre la femme. La seule représaille qui dépende d'elle est suivie du trouble domestique et punie d'un mépris plus ou moins marqué, selon que la nation a plus ou moins de mœurs. Nulle sorte de vexations que le sauvage n'exerce contre sa femme. La femme, malheureuse dans les villes, est plus malheureuse encore au fond des forêts. Écoutez le discours d'une Indienne des rives de l'Orénoque, et écoutez-le, si vous le pouvez, sans en être ému. Le missionnaire jésuite Gumilla lui reprochoit d'avoir fait mourir une fille dont elle étoit accouchée en lui coupant le nombril trop court :

« Plût à Dieu, père, lui dit-elle, plût à Dieu qu'au moment où ma mère me mit au monde, elle eût eu assez d'amour et de compassion pour épargner à son enfant tout ce que j'ai enduré et tout ce que j'endurerai jusqu'à la fin de mes jours! Si ma mère m'eût étouffée en naissant, je serois morte; mais je n'aurois pas senti la mort, et j'aurois échappé à la plus malheureuse des conditions. Combien j'ai souffert! et qui sait ce qui me reste à souffrir jusqu'à ce que je meure! Représente-toi bien, père, les peines qui sont réservées à une Indienne parmi ces Indiens. Ils nous accompagnent dans les champs avec leur arc et leurs flèches. Nous y allons, nous, chargées d'un enfant qui

pend à nos mamelles, et d'un autre que nous portons dans une corbeille. Ils vont tuer un oiseau ou prendre un poisson. Nous bêchons la terre, nous, et, après avoir supporté toute la fatigue de la culture, nous supportons toute celle de la moisson. Ils reviennent le soir sans aucun fardeau; nous, nous leur apportons des racines pour leur nourriture et du maïs pour leur boisson. De retour chez eux, ils vont s'entretenir avec leurs amis; nous, nous allons chercher du bois et de l'eau pour préparer leur souper. Ont-ils mangé, ils s'endorment; nous, nous passons presque toute la nuit à moudre du maïs et à leur faire la chica; et quelle est la récompense de nos veilles? Ils boivent leur chica, ils s'enivrent, et, quand ils sont ivres, ils nous traînent par les cheveux et nous foulent aux pieds. Ah! père, plût à Dieu que ma mère m'eût étouffée en naissant! Tu sais toi-même si nos plaintes sont justes. Ce que je te dis, tu le vois tous les jours. Mais notre plus grand malheur, tu ne saurois le connoître Il est triste pour la pauvre Indienne de servir son mari comme une esclave, aux champs accablée de sueurs, et au logis privée du repos; mais il est affreux de le voir, au bout de vingt ans, prendre une autre femme plus jeune, qui n'a point de jugement. Il s'attache à elle; elle nous frappe, elle frappe nos enfans, elle nous commande, elle nous traite comme ses servantes;

et, au moindre murmure qui nous échapperoit, une branche d'arbre levée... Ah! père, comment veux-tu que nous supportions cet état? Qu'a de mieux à faire une Indienne que de soustraire son enfant à une servitude mille fois pire que la mort? Plût à Dieu, père, je te le répète, que ma mère m'eût assez aimée pour m'enterrer lorsque je naquis! Mon cœur n'auroit pas tant à souffrir, ni mes yeux à pleurer! »

Femmes, que je vous plains! Il n'y avoit qu'un dédommagement à vos maux, et, si j'avois été législateur, peut-être l'eussiez-vous obtenu. Affranchies de toute servitude, vous auriez été sacrées en quelque endroit que vous eussiez paru. Quand on écrit des femmes, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et jeter sur sa ligne la poussière des ailes du papillon; comme le petit chien du pèlerin, à chaque fois qu'on secoue la patte, il faut qu'il en tombe des perles, et il n'en tombe point de celles de M. Thomas. Il ne suffit pas de parler des femmes et d'en parler bien, monsieur Thomas : faites encore que j'en voie. Suspendez-les sous mes yeux, comme autant de thermomètres des moindres vicissitudes des mœurs et des usages. Fixez avec le plus de justesse et d'impartialité que vous pourrez les prérogatives de l'homme et de la femme; mais n'oubliez pas que, faute de réflexion et de principes, rien ne pénètre jusqu'à

une certaine profondeur de conviction dans l'entendement des femmes; que les idées de justice, de vertu, de vice, de bonté, de méchanceté, nagent à la superficie de leur âme; qu'elles ont conservé l'amour-propre et l'intérêt personnel avec toute l'énergie de nature, et que, plus civilisées que nous en dehors, elles sont restées de vraies sauvages en dedans, toutes machiavélistes, du plus au moins. Le symbole des femmes en général est celui de l'Apocalypse, sur le front de laquelle il est écrit : MYSTÈRE. Où il y a un mur d'airain pour nous, il n'y a souvent qu'une toile d'araignée pour elles. On a demandé si les femmes étoient faites pour l'amitié. Il y a des femmes qui sont hommes et des hommes qui sont femmes, et j'avoue que je ne ferai jamais mon ami d'un homme-femme. Si nous avons plus de raison que les femmes, elles ont bien plus d'instinct que nous. La seule chose qu'on leur ait apprise, c'est à bien porter la feuille de figuier qu'elles ont reçue de leur première aïeule. Tout ce qu'on leur a dit et répété dix-huit à dix-neuf ans de suite se réduit à ceci : « Ma fille, prenez garde à votre feuille de figuier; votre feuille de figuier va bien, votre feuille de figuier va mal. » Chez une nation galante, la chose la moins sentie est la valeur d'une déclaration. L'homme et la femme n'y voient qu'un échange de jouissances. Cependant, que signifie ce mot si légèrement pro-

noncé, si frivolement interprété : *Je vous aime?* Il signifie réellement : « Si vous voulez me sacrifier votre innocence et vos mœurs, perdre le respect que vous vous portez à vous-même et que vous obtenez des autres, marcher les yeux baissés dans la société, du moins jusqu'à ce que, par l'habitude du libertinage, vous en ayez acquis l'effronterie; renoncer à tout état honnête, faire mourir vos parens de douleur et m'accorder un moment de plaisir, je vous en serai vraiment obligé. » Mères, lisez ces lignes à vos jeunes filles : c'est, en abrégé, le commentaire de tous les discours flatteurs qu'on leur adressera, et vous ne pouvez les en prévenir de trop bonne heure. On a mis tant d'importance à la galanterie qu'il semble qu'il ne reste aucune vertu à celle qui a franchi ce pas. C'est comme la fausse dévote et le mauvais prêtre, en qui l'incrédulité est presque le sceau de la dépravation. Après avoir commis le grand crime, ils ne peuvent avoir horreur de rien. Tandis que nous lisons dans des livres, elles lisent dans le grand-livre du monde. Aussi leur ignorance les dispose-t-elle à recevoir promptement la vérité, quand on la leur montre : aucune autorité ne les a subjuguées, au lieu que la vérité trouve à l'entrée de nos crânes un Platon, un Aristote, un Épicure, un Zénon, en sentinelles et armés de piques, pour la repousser. Elles sont rarement systématiques, toujours à la dictée du

moment. Thomas ne dit pas un mot des avantages du commerce des femmes pour un homme de lettres, et c'est un ingrat. L'âme des femmes n'étant pas plus honnête que la nôtre, mais la décence ne leur permettant pas de s'expliquer avec notre franchise, elles se sont fait un ramage délicat à l'aide duquel on dit honnêtement tout ce qu'on veut quand on a été sifflé dans leur volière. Ou les femmes se taisent, ou souvent elles ont l'air de n'oser dire ce qu'elles disent. On s'aperçoit aisément que Jean-Jacques a perdu bien des momens aux genoux des femmes, et que Marmontel en a beaucoup employé entre leurs bras. On soupçonneroit volontiers Thomas et d'Alembert d'avoir été trop sages. Elles nous accoutument encore à mettre de l'agrément et de la clarté dans les matières les plus sèches et les plus épineuses. On leur adresse sans cesse la parole, on veut en être écouté; on craint de les fatiguer ou de les ennuyer, et l'on prend une facilité particulière de s'exprimer, qui passe de la conversation dans le style. Quand elles ont du génie, je leur en crois l'empreinte plus originale qu'en nous.





LE

NEVEU DE RAMEAU

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie; j'abandonne mon esprit à tout son libertinage; je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit, dans l'allée de Foy, nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé; quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes

et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins.

Si le temps est trop froid ou trop pluvieux, je me réfugie au café de *la Régence*. Là, je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde et le café de *la Régence* est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu : c'est chez Rey que font assaut le Légal profond, Philidor le subtil, le solide Mayot; qu'on voit les coups les plus surprenans et qu'on entend les plus mauvais propos : car, si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs comme Légal, on peut être aussi un grand joueur d'échecs et un sot comme Foubert et Mayot.

Une après-dînée j'étois là, regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins que je pouvois, lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer. C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison; il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête, car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises sans pudeur. Au reste, il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière et d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son

originalité ne vous arrête pas, ou vous mettrez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuirez. Dieux, quels terribles poumons ! Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois il est maigre et hâve comme un malade au dernier degré de la consomption; on compteroit ses dents à travers ses joues, on diroit qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet comme s'il n'avoit pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de bernardins. Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe; on seroit tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre, et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée, triste ou gai, selon les circonstances. Son premier soin, le matin, quand il est levé, est de savoir où il dînera; après dîner, il pense où il ira souper. La nuit amène aussi son inquiétude : ou il regagne à pied un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse, ennuyée d'attendre son loyer, ne lui en ait redemandé la clef; ou il se rabat dans une taverne du faubourg, où il attend le jour entre un morceau de pain et un pot de bière. Quand il n'a pas six sous dans sa poche, ce qui lui arrive quelquefois, il a

recours soit à un fiacre de ses amis, soit au cocher d'un grand seigneur, qui lui donne un lit sur de la paille, à côté de ses chevaux. Le matin il a encore une partie de son matelas dans les cheveux. Si la saison est douce, il arpente toute la nuit le Cours ou les Champs-Élysées. Il reparoît avec le jour à la ville, habillé de la veille pour le lendemain, et du lendemain quelquefois pour le reste de la semaine. Je n'estime pas ces originaux-là; d'autres en font leurs connoissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage, ont introduite. S'il en paroît un dans une compagnie, c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite, il fait approuver ou blâmer; il fait sortir la vérité, il fait connoître les gens de bien, il démasque les coquins : c'est alors que l'homme de bon sens écoute et démêle son monde.

Je connoissois celui-ci de longue main. Il fréquentoit dans une maison dont son talent lui avoit ouvert la porte. Il y avoit une fille unique; il juroit au père et à la mère qu'il épouseroit leur fille. Ceux-ci haussoient les épaules, lui rioient au nez, lui disoient qu'il étoit fou, et je vis le moment

que la chose étoit faite. Il m'empruntoit quelques écus, que je lui donnois. Il s'étoit introduit, je ne sais comment, dans quelques maisons honnêtes où il avoit son couvert, mais à la condition qu'il ne parleroit pas sans en avoir obtenu la permission. Il se taisoit et mangeoit de rage; il étoit excellent à voir dans cette contrainte. S'il lui prenoit envie de manquer au traité et qu'il ouvrît la bouche, au premier mot tous les convives s'écrioient : *Rameau!* Alors la fureur étinceloit dans ses yeux, et il se remettoit à manger avec plus de rage. Vous étiez curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez : c'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodiions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le *Florentin*, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentoit et qui le rendoit sombre, triste, hargneux, car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez,

qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation, témoin Marivaux et Crébillon le fils.

Il m'aborde :

« Ah ! ah ! vous voilà, monsieur le philosophe? Et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéans? Est-ce que vous perdez aussi votre temps à pousser le bois?... (*C'est ainsi qu'on appelle par mépris jouer aux échecs ou aux dames.*)

MOI.

Non, mais, quand je n'ai rien de mieux à faire, je m'amuse à regarder un instant ceux qui le poussent bien.

LUI.

En ce cas, vous vous amusez rarement ; excepté Légal et Philidor, le reste n'y entend rien.

MOI.

Et M. de Bissy donc?

LUI.

Celui-là est en joueur d'échecs ce que Mlle Clairon est en actrice : ils savent de ces jeux, l'un et l'autre, tout ce qu'on en peut apprendre.

MOI.

Vous êtes difficile, et je vois que vous ne faites grâce qu'aux hommes sublimes.

LUI.

Oui, aux échecs, aux dames, en poésie, en éloquence, en musique et autres fadaises comme cela. A quoi bon la médiocrité dans ces genres?

MOI.

A peu de chose, j'en conviens. Mais c'est qu'il faut qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent pour faire sortir l'homme de génie. Il est un dans la multitude. Mais laissons cela. Il y a une éternité que je ne vous ai vu. Je ne pense guère à vous quand je ne vous vois pas, mais vous me plaisez toujours à revoir. Qu'avez-vous fait?

LUI.

Ce que vous, moi et tous les autres font : du bien, du mal, et rien. Et puis j'ai eu faim et j'ai mangé, quand l'occasion s'en est présentée ; après avoir mangé, j'ai eu soif et j'ai bu quelquefois. Cependant la barbe me venoit, et quand elle a été venue je l'ai fait raser.

MOI.

Vous avez mal fait : c'est la seule chose qui vous manque pour être un sage.

LUI.

Oui-da. J'ai le front grand et ridé, l'œil ardent, le nez saillant, les joues larges, le sourcil noir et fourni, la bouche bien fendue, la lèvre rebordée et la face carrée. Si ce vaste menton étoit couvert d'une longue barbe, savez-vous que cela figureroit très-bien en bronze ou en marbre?

MOI.

A côté d'un César, d'un Marc-Aurèle, d'un Socrate.

LUI.

Non. Je serois mieux entre Diogène et Phryné. Je suis effronté comme l'un, et je fréquente volontiers chez les autres.

MOI.

Vous portez-vous toujours bien?

LUI.

Oui, ordinairement, mais pas merveilleusement aujourd'hui.

MOI.

Comment! vous voilà avec un ventre de Silène et un visage...

LUI.

Un visage qu'on prendroit pour son antagoniste. C'est que l'humeur qui fait sécher mon cher oncle engraisse apparemment son cher neveu.

MOI.

A propos de cet oncle, le voyez-vous quelquefois?

LUI.

Oui, passer dans la rue.

MOI.

Est-ce qu'il ne vous fait aucun bien?

LUI.

S'il en fait à quelqu'un, c'est sans s'en douter. C'est un philosophe dans son espèce : il ne pense qu'à lui; le reste de l'univers lui est comme d'un clou à soufflet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à

mourir quand elles voudront, pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles continuent de résonner la *douzième* et la *dix-septième*, tout sera bien. Cela est heureux pour lui, et c'est ce que je prise particulièrement dans les gens de génie. Ils ne sont bons qu'à une chose; passé cela, rien : ils ne savent ce que c'est d'être citoyens, pères, mères, parens, amis. Entre nous, il faut leur ressembler de tout point, mais ne pas désirer que la graine en soit commune. Il faut des hommes, mais, pour des hommes de génie, point; non, ma foi, il n'en faut point : ce sont eux qui changent la face du globe, et, dans les plus petites choses, la sottise est si commune et si puissante qu'on ne la réforme pas sans charivari. Il s'établit partie de ce qu'ils ont imaginé, partie reste comme il étoit : de là deux évangiles, un habit d'arlequin. La sagesse du moine de Rabelais est la vraie sagesse pour son repos et pour celui des autres : faire son devoir tellement quellement, toujours dire du bien de M. le prieur et laisser aller le monde à sa fantaisie. Il va bien, puisque la multitude en est contente. Si je savois l'histoire, je vous montrerois que le mal est toujours venu ici-bas par quelques hommes de génie; mais je ne sais pas l'histoire, parce que je ne sais rien. Le diable m'emporte si j'ai jamais rien appris, et si, pour n'avoir rien appris, je m'en trouve plus mal. J'étois un jour à

la table d'un ministre du roi de France qui a de l'esprit comme quatre : eh bien ! il nous démontra, clair comme un et un font deux, que rien n'étoit plus utile aux peuples que le mensonge, rien de plus nuisible que la vérité. Je ne me rappelle pas bien ses preuves, mais il s'ensuivoit évidemment que les gens de génie sont détestables, et que, si un enfant apportoit en naissant, sur son front, la caractéristique de ce dangereux présent de la nature, il faudroit ou l'étouffer, ou le jeter aux cagnards.

MOI.

Cependant ces personnages-là, si ennemis du génie, prétendent tous en avoir.

LUI.

Je crois bien qu'ils le pensent au dedans d'eux-mêmes, mais je ne crois pas qu'ils osassent l'avouer.

MOI.

C'est par modestie. Vous conçûtes donc là une terrible haine contre le génie?

LUI.

A n'en jamais revenir.

MOI.

Mais j'ai vu un temps que vous vous désespériez de n'être qu'un homme commun. Vous ne serez jamais heureux si le pour et le contre vous affligent également ; il faudroit prendre son parti et y de-

meurer attaché. Tout en convenant avec vous que les hommes de génie sont communément singuliers, ou, comme dit le proverbe, qu'*il n'y a pas de grands esprits sans un grain de folie,* on n'en reviendra pas; on méprisera les siècles qui n'en auront point produit; ils feront l'honneur des peuples chez lesquels ils auront existé. Tôt ou tard on leur élève des statues, et on les regarde comme les bienfaiteurs du genre humain. N'en déplaise à ce ministre sublime que vous m'avez cité, je crois que, si le mensonge peut servir un moment, il est nécessairement nuisible à la longue, et qu'au contraire la vérité sert nécessairement à la longue, bien qu'il puisse arriver qu'elle nuise dans le moment : d'où je serois tenté de conclure que l'homme de génie qui décrie une erreur générale, ou qui accrédite une grande vérité, est toujours un être digne de notre vénération. Il peut arriver que cet être soit la victime du préjugé et des lois; mais il y a deux sortes de lois, les unes d'une équité, d'une généralité absolues, d'autres bizarres, qui ne doivent leur sanction qu'à l'aveuglement ou à la nécessité des circonstances. Celles-ci ne couvrent le coupable qui les enfreint que d'une ignominie passagère, ignominie que le temps reverse sur les juges et sur les nations pour y rester à jamais. De Socrate ou du magistrat qui lui fit boire la ciguë, quel est aujourd'hui le déshonoré?

LUI.

Le voilà bien avancé! En a-t-il été moins condamné? en a-t-il moins été mis à mort? en a-t-il moins été un citoyen turbulent? Par le mépris d'une mauvaise loi, en a-t-il moins encouragé les fous au mépris des bonnes? en a-t-il moins été un particulier audacieux et bizarre? Vous n'étiez pas éloigné tout à l'heure d'un aveu peu favorable aux hommes de génie.

MOI.

Écoutez-moi, cher homme. Une société ne devroit pas avoir de mauvaises lois, et, si elle n'en avoit que de bonnes, elle ne seroit jamais dans le cas de persécuter un homme de génie. Je ne vous ai pas dit que le génie fût indivisiblement attaché à la méchanceté, ni la méchanceté au génie. Un sot sera plus souvent un méchant qu'un homme d'esprit. Quand un homme de génie seroit communément d'un commerce dur, difficile, épineux, insupportable; quand même ce seroit un méchant, qu'en concluriez-vous?

LUI.

Qu'il est bon à noyer.

MOI.

Doucement, cher homme. Çà, dites-moi, je ne prendrai pas votre oncle pour exemple. C'est un homme dur, c'est un brutal; il est sans humanité, il est avare, il est mauvais père, mauvais époux,

mauvais oncle; mais il n'est pas décidé que ce soit un homme de génie, qu'il ait poussé son art fort loin, et qu'il soit question de ses ouvrages dans dix ans. Mais Racine! Celui-là certes avoit du génie et ne passoit pas pour un trop bon homme. Mais Voltaire!...

LUI.

Ne me pressez pas, car je suis conséquent.

MOI.

Lequel des deux préféreriez-vous, ou qu'il eût été un bon homme, identifié avec son comptoir, comme Briasson, ou avec son aune, comme Barbier, faisant régulièrement tous les ans un enfant légitime à sa femme, bon mari, bon père, bon oncle, bon voisin, honnête commerçant, mais rien de plus; ou qu'il eût été fourbe, traître, ambitieux, envieux, méchant, mais auteur d'*Andromaque*, de *Britannicus*, d'*Iphigénie*, de *Phèdre*, d'*Athalie*?

LUI.

Pour lui, ma foi, peut-être que, de ces deux hommes, il eût mieux valu qu'il eût été le premier.

MOI.

Cela est même infiniment plus vrai que vous ne le sentez.

LUI.

Oh! vous voilà, vous autres! Si nous disons quelque chose de bien, c'est comme des fous ou

des inspirés, par hasard. Il n'y a que vous autres qui vous entendiez; oui, monsieur le philosophe, je m'entends, et je m'entends aussi bien que vous vous entendez.

MOI.

Voyons : eh bien! pourquoi pour lui?

LUI.

C'est que toutes ces belles choses-là qu'il a faites ne lui ont pas rendu vingt mille francs, et que, s'il eût été un bon marchand en soie de la rue Saint-Denis ou Saint-Honoré, un bon épicier en gros, un apothicaire bien achalandé, il eût amassé une fortune immense, et qu'en l'amassant il n'y auroit eu sorte de plaisirs dont il n'eût joui; qu'il auroit donné de temps en temps la pistole à un pauvre diable de bouffon comme moi, qui l'auroit fait rire et qui lui auroit procuré dans l'occasion une jeune fille qui l'auroit désennuyé de l'éternelle cohabitation avec sa femme; que nous aurions fait d'excellens repas chez lui, joué gros jeu, bu d'excellens vins, d'excellentes liqueurs, d'excellent café, fait des parties de campagne. Et vous voyez que je m'entendois. Vous riez?... mais laissez-moi dire : il eût été mieux pour ses entours.

MOI.

Sans contredit. Pourvu qu'il n'eût pas employé d'une façon déshonnête l'opulence qu'il auroit ac-

quise par un commerce légitime; qu'il eût éloigné de sa maison tous ces joueurs, tous ces parasites, tous ces fades complaisans, tous ces fainéans, tous ces pervers inutiles, et qu'il eût fait assommer à coups de bâton, par ses garçons de boutique, l'homme officieux qui soulage, par la variété, les maris du dégoût d'une cohabitation habituelle avec leurs femmes.

LUI.

Assommer, Monsieur! assommer! On n'assomme personne dans une ville bien policée. C'est un état honnête; beaucoup de gens, même titrés, s'en mêlent. Et à quoi diable voulez-vous donc qu'on emploie son argent, si ce n'est à avoir bonne table, bonne compagnie, bons vins, belles femmes, plaisirs de toutes les couleurs, amusemens de toutes les espèces? J'aimerois autant être gueux que de posséder une grande fortune sans aucune de ces jouissances. Mais revenons à Racine. Cet homme n'a été bon que pour des inconnus et que pour le temps où il n'étoit plus.

MOI.

D'accord; mais pesez le mal et le bien. Dans mille ans d'ici, il fera verser des larmes; il sera l'admiration des hommes dans toutes les contrées de la terre; il inspirera l'humanité, la commisération, la tendresse. On demandera qui il étoit, de quel pays, et on l'enviera à la France. Il a fait

souffrir quelques êtres qui ne sont plus, auxquels nous ne prenons presque aucun intérêt; nous n'avons rien à redouter ni de ses vices ni de ses défauts. Il eût été mieux, sans doute, qu'il eût reçu de la nature la vertu d'un homme de bien avec les talens d'un grand homme. C'est un arbre qui a fait sécher quelques arbres plantés dans son voisinage, qui a étouffé les plantes qui croissoient à ses pieds; mais il a porté sa cime jusque dans la nue, ses branches se sont étendues au loin; il a prêté son ombre à ceux qui venoient, qui viennent et qui viendront se reposer autour de son tronc majestueux; il a produit des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse. Il seroit à souhaiter que Voltaire eût encore la douceur de Duclos, l'ingénuité de l'abbé Trublet, la droiture de l'abbé d'Olivet; mais, puisque cela ne se peut, regardons la chose du côté vraiment intéressant; oublions pour un moment le point que nous occupons dans l'espace et dans la durée, et étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées et les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce; si nous ne sommes point assez généreux, pardonnons au moins à la nature d'avoir été plus sage que nous. Si vous jetez de l'eau froide sur la tête de Greuze, vous éteindrez peut-être son talent avec sa vanité; si vous rendez Voltaire moins sensible à la critique, il ne saura

plus descendre dans l'âme de Mérope, il ne vous touchera plus.

LUI.

Mais, si la nature étoit aussi puissante que sage, pourquoi ne les a-t-elle pas faits aussi bons qu'elle les a faits grands?

MOI.

Mais ne voyez-vous pas qu'avec un pareil raisonnement vous renversez l'ordre général, et que, si tout ici-bas étoit excellent, il n'y auroit rien d'excellent?

LUI.

Vous avez raison : le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi; que tout aille d'ailleurs comme il pourra. Le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où je devois être, et foin du plus parfait des mondes, si je n'en suis pas! J'aime mieux être, et même être impertinent raisonneur, que de n'être pas.

MOI.

Il n'y a personne qui ne pense comme vous, et qui ne fasse le procès à l'ordre qui est, sans s'apercevoir qu'il renonce à sa propre existence.

LUI.

Il est vrai.

MOI.

Acceptons donc les choses comme elles sont,

Voyons ce qu'elles nous coûtent et ce qu'elles nous rendent, et laissons là le tout, que nous ne connoissons pas assez pour le louer ou le blâmer, et qui n'est peut-être ni bien ni mal, s'il est nécessaire, comme beaucoup d'honnêtes gens l'imaginent.

LUI.

Je n'entends pas grand'chose à tout ce que vous me débitez là. C'est apparemment de la philosophie. Je vous préviens que je ne m'en mêle pas. Tout ce que je sais, c'est que je voudrois bien être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme; oui, il faut que j'en convienne, il y a là quelque chose qui me le dit. Je n'en ai jamais entendu louer un seul que son éloge ne m'ait fait enrager secrètement. Je suis envieux. Lorsque j'apprends de leur vie privée quelque trait qui les dégrade, je l'écoute avec plaisir : cela nous rapproche, j'en supporte plus aisément ma médiocrité. Je me dis : Certes, tu n'aurois jamais fait *Mahomet,* mais ni l'éloge de Maupeou. J'ai donc été, je suis donc fâché d'être médiocre. Oui, oui, je suis médiocre et fâché. Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture des *Indes galantes,* jamais entendu chanter *Profonds abîmes du Ténare, Nuit, éternelle nuit,* sans me dire avec douleur : Voilà ce que tu ne feras jamais. J'étois donc jaloux de mon oncle, et, s'il y avoit eu à sa mort quelques belles

pièces de clavecin dans son portefeuille, je n'aurois pas balancé à rester moi et à être lui.

MOI.

S'il n'y a que cela qui vous chagrine, cela n'en vaut pas trop la peine.

LUI.

Ce n'est rien, ce sont des momens qui passent. »

Puis il se remettoit à chanter l'ouverture des *Indes galantes* et l'air *Profonds abîmes,* et il ajoutoit :

« Le quelque chose qui est là et qui me parle me dit : Rameau, tu voudrois bien avoir fait ces deux morceaux-là; si tu avois fait ces deux morceaux-là, tu en ferois bien deux autres; et, quand tu en aurois fait un certain nombre, on te joueroit, on te chanteroit partout. Quand tu marcherois, tu aurois la tête droite, ta conscience te rendroit témoignage à toi-même de ton propre mérite; les autres te désigneroient du doigt; on diroit : C'est lui qui a fait les jolies gavottes (*et il chantoit les gavottes*). » Puis, avec l'air d'un homme touché qui nage dans la joie et qui en a les yeux humides, il ajoutoit en se frottant les mains : « Tu aurois une bonne maison (*il en mesuroit l'étendue avec ses bras*), un bon lit (*et il s'y étendoit nonchalamment*), de bons vins (*qu'il goûtoit en faisant claquer sa*

langue contre son palais), un bon équipage (*et il levoit le pied pour y monter*), de jolies femmes (*à qui il prenoit déjà la gorge et qu'il regardoit voluptueusement*); cent faquins te viendroient encenser tous les jours (*et il croyoit les voir autour de lui : il voyoit Palissot, Poinsinet, les Fréron père et fils, La Porte; il les entendoit, il se rengorgeoit, les approuvoit, leur sourioit, les dédaignoit, les méprisoit, les chassoit; les rappeloit; puis il continuoit :*) Et c'est ainsi que l'on te diroit le matin que tu es un grand homme; tu lirois dans l'histoire des *Trois Siècles* que tu es un grand homme; tu serois convaincu le soir que tu es un grand homme, et le grand homme Rameau s'endormiroit au doux murmure de l'éloge qui retentiroit dans son oreille; même en dormant, il auroit l'air satisfait : sa poitrine se dilateroit, s'élèveroit, s'abaisseroit avec aisance, il ronfleroit comme un grand homme... »

Et, en parlant ainsi, il se laissoit aller mollement sur une banquette; il fermoit les yeux, et il imitoit le sommeil heureux qu'il imaginoit. Après avoir goûté quelques instans la douceur de ce repos, il se réveilloit, étendoit les bras, bâilloit, se frottoit les yeux, et cherchoit encore autour de lui ses adulateurs insipides.

MOI.

Vous croyez donc que l'homme heureux a son sommeil?

LUI.

Si je le crois ! Moi, pauvre hère, lorsque le soir j'ai regagné mon grenier et que je me suis fourré dans mon grabat, je suis ratatiné sous ma couverture, j'ai la poitrine étroite et la respiration gênée : c'est une espèce de plainte foible qu'on entend à peine, au lieu qu'un financier fait retentir son appartement et étonne toute sa rue. Mais ce qui m'afflige aujourd'hui, ce n'est pas de ronfler et de dormir mesquinement comme un misérable.

MOI.

Cela est pourtant triste.

LUI.

Ce qui m'est arrivé l'est bien davantage.

MOI.

Qu'est-ce donc ?

LUI.

Vous avez toujours pris quelque intérêt à moi, parce que je suis un bon diable, que vous méprisez dans le fond, mais qui vous amuse...

MOI.

C'est la vérité.

LUI.

Et je vais vous le dire.

Avant que de commencer, il pousse un profond soupir et porte ses deux mains à son front ; ensuite il reprend un air tranquille et me dit :

« Vous savez que je suis un ignorant, un sot, un fou, un impertinent, un paresseux, ce que nos Bourguignons appellent un *fieffé truand, en escroc*, un gourmand...

MOI.

Quel panégyrique !

LUI.

Il est vrai de tout point, il n'y a pas un mot à rabattre ; point de contestation là-dessus, s'il vous plaît. Personne ne me connoît mieux que moi, et je ne dis pas tout.

MOI.

Je ne veux point vous fâcher, et je conviendrai de tout.

LUI.

Eh bien ! je vivois avec des gens qui m'avoient pris en gré précisément parce que j'étois doué à un rare degré de toutes ces qualités.

MOI.

Cela est singulier : jusqu'à présent j'avois cru ou qu'on se les cachoit à soi-même ou qu'on se les pardonnoit, et qu'on les méprisoit dans les autres

LUI.

Se les cacher ! Est-ce qu'on le peut ? Soyez sûr que, quand Palissot est seul et qu'il revient sur lui-même, il se dit bien d'autres choses ; soyez sûr qu'en tête-à-tête avec son collègue, ils s'avouent

franchement qu'ils ne sont que deux insignes maroufles. Les mépriser dans les autres! Mes gens étoient plus équitables, et mon caractère me réussissoit merveilleusement auprès d'eux ; j'étois comme un coq en pâte : on me fêtoit, on ne me perdoit pas un moment sans me regretter ; j'étois leur petit Rameau, leur joli Rameau, leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête. Il n'y avoit pas une de ces épithètes qui ne me valût un sourire, une caresse, un petit coup sur l'épaule, un soufflet, un coup de pied ; à table, un bon morceau qu'on me jetoit sur mon assiette ; hors de table, une liberté que je prenois sans conséquence, car, moi, je suis sans conséquence. On fait de moi, devant moi, avec moi, tout ce qu'on veut sans que je m'en formalise. Et les petits présens qui me pleuvoient! Le grand chien que je suis, j'ai tout perdu! J'ai tout perdu pour avoir eu le sens commun une fois, une seule fois en ma vie. Ah! si cela m'arrive jamais!

MOI.

De quoi s'agissoit-il donc?

LUI.

Rameau! Rameau! vous avoit-on pris pour cela? La sottise d'avoir eu un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison! Rameau, mon ami, cela vous apprendra à rester ce que Dieu vous fit et ce que vos protecteurs vous vouloient. Aussi l'on vous

a pris par les épaules, on vous a conduit à la porte, on vous a dit : « Faquin, tirez, ne reparoissez plus! Cela veut avoir du sens, de la raison, je crois! Tirez! Nous avons de ces qualités-là de reste. » Vous vous en êtes allé en vous mordant les doigts: c'est votre langue maudite qu'il falloit mordre auparavant. Pour ne vous en être pas avisé, vous voilà sur le pavé, sans le sou et ne sachant où donner de la tête. Vous étiez nourri à bouche que veux-tu, et vous retournerez au regrat; bien logé, et vous serez trop heureux si l'on vous rend votre grenier; bien couché, et la paille vous attend entre le cocher de M. de Soubise et l'ami Robbé; au lieu d'un sommeil doux et tranquille comme vous l'aviez, vous entendrez d'une oreille le hennissement et le piétinement des chevaux, de l'autre le bruit mille fois plus insupportable de vers secs, durs et barbares. Malheureux, mal avisé, possédé d'un million de diables!

MOI.

Mais n'y auroit-il pas moyen de se rapatrier? la faute que vous avez commise est-elle si impardonnable? A votre place, j'irois retrouver mes gens: vous leur êtes plus nécessaire que vous ne croyez.

LUI.

Oh! je suis sûr qu'à présent qu'ils ne m'ont pas pour les faire rire, ils s'ennuient comme des chiens.

MOI.

J'irois donc les retrouver; je ne leur laisserois pas le temps de se passer de moi, de se tourner vers quelque amusement honnête : car qui sait ce qui peut arriver?

LUI.

Ce n'est pas là ce que je crains : cela n'arrivera pas.

MOI.

Quelque sublime que vous soyez, un autre peut vous remplacer.

LUI.

Difficilement.

MOI.

D'accord; cependant j'irois avec ce visage défait, ces yeux égarés, ce cou débraillé, ces cheveux ébouriffés, dans l'état vraiment tragique où vous voilà. Je me jetterois aux pieds de la divinité, et, sans me relever, je lui dirois d'une voix basse et sanglotante : « Pardon, Madame! pardon! Je suis un indigne, un infâme! Ce fut un malheureux instant, car vous savez que je ne suis pas sujet à avoir du sens commun, et je vous promets de n'en avoir de ma vie. »

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que, tandis que je lui tenois ce discours, il en exécutoit la pantomime et s'étoit prosterné; il avoit collé son vi-

sage contre terre, il paroissoit tenir entre ses deux mains le bout d'une pantoufle, il pleuroit, il sanglotoit, il disoit : « Oui, ma petite reine, oui, je le promets, je n'en aurai de ma vie, de ma vie... » Puis, se relevant brusquement, il ajouta d'un ton sérieux et réfléchi :

LUI.

Oui, vous avez raison. Je vois que c'est le mieux. Elle est bonne; M. Vieillard dit qu'elle est si bonne! Moi, je sais un peu qu'elle l'est; mais cependant aller s'humilier devant une guenon, crier miséricorde aux pieds d'une petite histrionne que les sifflets du parterre ne cessent de poursuivre! Moi Rameau, fils de M. Rameau, apothicaire de Dijon, qui est un homme de bien et qui n'a jamais fléchi le genou devant qui que ce soit! Moi Rameau, qu'on voit se promener droit et les bras en l'air dans le Palais-Royal, depuis que M. Carmontelle l'a dessiné courbé et les mains sous les basques de son habit! Moi qui ai composé des pièces de clavecin que personne ne joue, mais qui seront peut-être les seules qui passeront à la postérité, qui les jouera! Moi! moi enfin! j'irois...! Tenez, Monsieur, cela ne se peut... (*et, mettant sa main droite sur sa poitrine, il ajoutoit :*) Je me sens là quelque chose qui s'élève et qui me dit : « Rameau, tu n'en feras rien. » Il faut qu'il y ait une certaine

dignité attachée à la nature de l'homme que rien ne peut étouffer. Cela se réveille à propos de bottes, oui, à propos de bottes, car il y a d'autres jours où il ne m'en coûteroit rien pour être vil tant qu'on voudroit: ces jours-là, pour un liard, je baiserois le cul à la petite Hus.

MOI.

Eh! mais, l'ami, elle est blanche, jolie, douce, potelée, et c'est un acte d'humilité auquel un plus délicat que vous pourroit quelquefois s'abaisser.

LUI.

Entendons-nous : c'est qu'il y a baiser le cul au simple, et baiser le cul au figuré. Demandez au gros Bergier, qui baise le cul de Mme de La Marck au simple et au figuré; et, ma foi, le simple et le figuré me déplaisent également là.

MOI.

Si l'expédient que je vous suggère ne vous convient pas, ayez donc le courage d'être gueux.

LUI

Il est dur d'être gueux, tandis qu'il y a tant de sots opulens aux dépens desquels on peut vivre. Et puis le mépris de soi, il est insupportable.

MOI.

Est-ce que vous connoissez ce sentiment-là?

LUI.

Si je le connois! Combien de fois je me suis

dit : Comment, Rameau, il y a dix mille bonnes tables à Paris, à quinze ou vingt couverts chacune, et de ces couverts-là il n'y en a pas un pour toi ! Il y a des bourses pleines d'or qui se versent de droite et de gauche, et il n'en tombe pas une pièce sur toi ! Mille petits beaux esprits sans talens, sans mérite; mille petites créatures sans charmes, mille plats intrigans, sont bien vêtus, et tu irois tout nu? et tu serois imbécile à ce point? Est-ce que tu ne saurois pas flatter comme un autre? est-ce que tu ne saurois pas mentir, jurer, parjurer, promettre, tenir ou manquer comme un autre? est-ce que tu ne saurois pas te mettre à quatre pattes comme un autre? est-ce que tu ne saurois pas favoriser l'intrigue de madame et porter le billet doux de monsieur comme un autre? est-ce que tu ne saurois pas encourager ce jeune homme à parler à mademoiselle, et persuader mademoiselle de l'écouter, comme un autre? est-ce que tu ne saurois pas faire entendre à la fille d'un de nos bourgeois qu'elle est mal mise, que de belles boucles d'oreilles, un peu de rouge, des dentelles ou une robe à la polonoise lui siéroient à ravir? que ces petits pieds-là ne sont pas faits pour marcher dans la rue? qu'il y a un beau monsieur, jeune et riche, qui a un habit galonné d'or, un superbe équipage, six grands laquais, qui l'a vue en passant, qui la trouve charmante, et que depuis ce

jour-là il en a perdu le boire et le manger, et qu'il n'en dort plus, et qu'il en mourra?

« Mais mon papa?

— Bon, bon, votre papa! il s'en fâchera d'abord un peu.

— Et maman, qui me recommande tant d'être honnête fille, qui me dit qu'il n'y a rien dans ce monde que l'honneur!

— Vieux propos qui ne signifient rien.

— Et mon confesseur?

— Vous ne le verrez plus, ou, si vous persistez dans la fantaisie d'aller lui faire l'histoire de vos amusemens, il vous en coûtera quelques livres de sucre et de café.

— C'est un homme sévère qui m'a déjà refusé l'absolution pour la chanson : *Viens dans ma cellule*.

C'est que vous n'aviez rien à lui donner; mais quand vous lui apparoîtrez en dentelles...

— J'aurai donc des dentelles?

— Sans doute, et de toutes les sortes... En belles boucles de diamans...

— J'aurai donc de belles boucles de diamans?

— Oui.

— Comme celles de cette marquise qui vient quelquefois prendre des gants dans notre boutique?

— Précisément... dans un bel équipage avec

des chevaux gris pommelés, deux grands laquais, un petit nègre, et le coureur en avant; du rouge, des mouches, la queue portée.

— Au bal?

— Au bal, à l'Opéra, à la comédie... (*Déjà le cœur lui tressaillit de joie... Tu joues avec un papier entre tes doigts.*)

— Qu'est cela?

— Ce n'est rien.

— Il me semble que si.

— C'est un billet.

— Et pour qui?

— Pour vous, si vous étiez un peu curieuse.

— Curieuse? je le suis beaucoup; voyons... (*Elle lit.*) Une entrevue! cela ne se peut.

— En allant à la messe.

— Maman m'accompagne toujours; mais, s'il venoit ici un peu matin, je me lève la première, et je suis au comptoir avant qu'on soit levé... »

Il vient, il plaît; un beau jour, à la brune, la petite disparoît, et l'on me compte mes deux mille écus... Eh quoi! tu possèdes ce talent-là et tu manques de pain! N'as-tu pas de honte, malheureux?... Je me rappelois un tas de coquins qui ne m'alloient pas à la cheville et qui regorgeoient de richesses. J'étois en surtout de bouracan, et ils étoient couverts de velours; ils s'appuyoient sur la canne à pomme d'or et en bec de corbin, et ils

avoient l'*Aristote* ou le *Platon* au doigt. Qu'étoit-ce pourtant? de misérables croque-notes; aujourd'hui ce sont des espèces de seigneurs. Alors je me sentois du courage, l'âme élevée, l'esprit subtil et capable de tout; mais ces heureuses dispositions apparemment ne duroient pas, car, jusqu'à présent, je n'ai pu faire un certain chemin. Quoi qu'il en soit, voilà le texte de mes fréquens soliloques, que vous pouvez paraphraser à votre fantaisie, pourvu que vous en concluiez que je connois le mépris de soi-même, ou ce tourment de la conscience qui naît de l'inutilité des dons que le Ciel nous a départis : c'est le plus cruel de tous. Il vaudroit presque autant que l'homme ne fût pas né.

Je l'écoutois, et, à mesure qu'il faisoit la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisoit, l'âme agitée de deux mouvemens opposés, je ne savois si je m'abandonnerois à l'envie de rire ou au transport de l'indignation. Je souffrois; vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater; vingt fois la colère qui s'élevoit au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire. J'étois confondu de tant de sagacité et de tant de bassesse, d'idées si justes et alternativement si fausses, d'une perversité si générale de sentimens, d'une turpitude si complète et d'une franchise si peu com-

mune. Il s'aperçut du conflit qui se passoit en moi. « Qu'avez-vous? me dit-il.

MOI.

Rien.

LUI.

Vous me paroissez troublé.

MOI.

Je le suis aussi.

LUI.

Mais enfin que me conseillez-vous?

MOI.

De changer de propos. Ah! malheureux! dans quel état d'abjection vous êtes tombé!

LUI.

J'en conviens; mais cependant que mon état ne vous touche pas trop: mon projet, en m'ouvrant à vous, n'étoit point de vous affliger. Je me suis fait chez ces gens quelques épargnes... Songez que je n'avois besoin de rien, mais de rien absolument, et que l'on m'accordoit tant pour mes menus plaisirs. »

Il recommença à se frapper le front avec un de ses poings, à se mordre la lèvre et rouler au plafond ses yeux égarés, ajoutant : « Mais c'est une affaire faite. J'ai mis quelque chose de côté; le temps s'est écoulé, et c'est toujours autant d'amassé.

MOI.

Vous voulez dire de perdu?

LUI.

Non, non, d'amassé. On s'enrichit à chaque instant : un jour de moins à vivre ou un écu de plus, c'est tout un. Le point important est d'aller librement à la garde-robe, o *stercus pretiosum!* Voilà le grand résultat de la vie dans tous les états. Au dernier moment, tous sont également riches, et Samuel Bernard, qui, à force de vols, de pillages, de banqueroutes, laisse vingt-sept millions en or, et Rameau, qui ne laissera rien, Rameau à qui la charité fournira la serpillière dont on l'enveloppera. Le mort n'entend pas sonner les cloches; c'est en vain que cent prêtres s'égosillent pour lui, qu'il est précédé et suivi d'une longue file de torches ardentes : son âme ne marche pas à côté du maître des cérémonies. Pourrir sous du marbre ou pourrir sous de la terre, c'est toujours pourrir; avoir autour de son cercueil les *enfants rouges* et les *enfants bleus*, ou n'avoir personne, qu'est-ce que cela fait? Et puis vous voyez bien ce poignet, il étoit roide comme un diable; les dix doigts c'étoient autant de bâtons fichés dans un métacarpe de bois, et ces tendons c'étoient de vieilles cordes à boyau plus sèches, plus roides, plus inflexibles que celles qui ont servi à la roue d'un tourneur; mais je vous les ai tant tourmentées, tant brisées, tant rompues! « Tu

ne veux pas aller, et moi, mordieu! je dis que tu iras, et cela sera... »

Et, tout en disant cela, de la main droite il s'étoit saisi les doigts et le poignet de la main gauche, et il les renversoit en dessus, en dessous; l'extrémité des doigts touchoit au bras, les jointures en craquoient. Je craignois que les os n'en demeurassent disloqués.

MOI.

Prenez garde, lui dis-je, vous allez vous estropier.

LUI.

Ne craignez rien, ils y sont faits: depuis dix ans, je leur en ai bien donné d'une autre façon. Malgré qu'ils en eussent, il a bien fallu que les bougres s'y accoutumassent et qu'ils apprissent à se placer sur les touches et à voltiger sur les cordes. Aussi, à présent, cela va, oui, cela va...

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon; il fredonne de la voix un *allegro* de Locatelli; son bras droit imite le mouvement de l'archet; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche; s'il fait un faux ton, il s'arrête, il remonte ou baisse la corde; il la pince de l'ongle pour s'assurer si elle est juste; il reprend le morceau où il l'a laissé. Il bat la mesure du pied, il se démène de la tête, des

pieds, des mains, des bras, du corps, comme vous avez vu quelquefois, au concert spirituel, Ferrari, ou Chiabrau, ou quelque autre virtuose, dans les mêmes convulsions, m'offrant l'image du même supplice et me causant à peu près la même peine : car n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment dans celui qui s'occupe à me peindre le plaisir? Tirez entre cet homme et moi un rideau qui me le cache, s'il faut qu'il me montre un patient appliqué à la question. Au milieu de ces agitations et de ces cris, s'il se présentoit une tenue, un de ces endroits harmonieux où l'archet se meut lentement sur plusieurs cordes à la fois, son visage prenoit l'air de l'extase, sa voix s'adoucissoit; il s'écoutoit avec ravissement : il est sûr que les accords résonnoient dans ses oreilles et dans les miennes; puis, remettant son instrument sous son bras gauche de la même main dont il le tenoit, et laissant tomber sa main droite avec son archet : « Eh bien ! me disoit-il, qu'en pensez-vous?

MOI.

A merveille !

LUI.

Cela va, ce me semble, cela résonne à peu près comme les autres... »

Et aussitôt il s'accroupit comme un musicien qui se met au clavecin.

MOI.

Je vous demande grâce pour vous et pour moi.

LUI.

Non, non! Puisque je vous tiens, vous m'entendrez. Je ne veux point d'un suffrage qu'on m'accorde sans savoir pourquoi. Vous me louerez d'un ton plus assuré, et cela me vaudra quelque écolier.

MOI.

Je suis si peu répandu, et vous allez vous fatiguer en pure perte.

LUI.

Je ne me fatigue jamais.

Comme je vis que je voudrois inutilement avoir pitié de mon homme, car la sonate sur le violon l'avoit mis tout en eau, je pris le parti de le laisser faire. Le voilà donc assis au clavecin, les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond, où l'on eût dit qu'il voyoit une partition notée, chantant, préludant, exécutant une pièce d'Alberti ou de Galuppi (je ne sais lequel des deux). Sa voix alloit comme le vent et ses doigts voltigeoient sur les touches, tantôt laissant le dessus pour prendre la basse, tantôt quittant la partie d'accompagnement pour revenir au dessus. Les passions se succédoient sur son visage; on y distinguoit la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur; on sentoit les *piano*, les *forte*, et je suis sûr qu'un plus habile

que moi auroit reconnu le morceau au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappoient par intervalles. Mais ce qu'il avoit de bizarre, c'est que de temps en temps il tâtonnoit, se reprenoit comme s'il eût manqué, et se dépitoit de n'avoir plus la même pièce dans les doigts.

« Enfin vous voyez, dit-il en se redressant et en essuyant les gouttes de sueur qui descendoient le long de ses joues, que nous savons aussi placer un triton, une quinte superflue, et que l'enchaînement des dominantes nous est familier. Ces passages enharmoniques dont le cher oncle a fait tant de bruit, ce n'est pas la mer à boire : nous nous en tirons.

MOI.

Vous vous êtes donné bien de la peine pour me montrer que vous étiez fort habile; j'étois homme à vous croire sur votre parole.

LUI.

Fort habile? oh! non. Pour mon métier, je le sais à peu près, et c'est plus qu'il ne faut : car, dans ce pays-ci, est-ce qu'on est obligé de savoir ce qu'on montre?

MOI.

Pas plus que de savoir ce qu'on apprend.

LUI.

Cela est juste, morbleu! et très-juste! Là, mon-

sieur le philosophe, la main sur la conscience, parlez net : il y eut un temps où vous n'étiez pas cossu comme aujourd'hui.

MOI.

Je ne le suis pas encore trop.

LUI.

Mais vous n'iriez plus au Luxembourg, en été... Vous vous en souvenez?...

MOI.

Laissons cela; oui, je m'en souviens.

LUI.

En redingote de peluche grise...

MOI.

Oui, oui.

LUI.

Ereintée par un des côtés, avec la manchette déchirée et les bas de laine noirs et recousus par derrière avec du fil blanc.

MOI.

Eh! oui, oui, tout comme il vous plaira.

LUI.

Que faisiez-vous alors dans l'allée des Soupirs?

MOI.

Une assez triste figure.

LUI.

Au sortir de là, vous trottiez sur le pavé.

MOI.

D'accord.

LUI.

Vous donniez des leçons de mathématiques...

MOI.

Sans en savoir un mot. N'est-ce pas là que vous en vouliez venir?

LUI.

Justement.

MOI.

J'apprenois en montrant aux autres, et j'ai fait quelques bons écoliers.

LUI.

Cela se peut; mais il n'en est pas de la musique comme de l'algèbre ou de la géométrie. Aujourd'hui que vous êtes un gros monsieur...

MOI.

Pas si gros.

LUI.

Que vous avez du foin dans vos bottes...

MOI.

Très-peu.

LUI.

Vous donnez des maîtres à votre fille.

MOI.

Pas encore : c'est sa mère qui se mêle de son éducation, car il faut avoir la paix chez soi.

LUI.

La paix chez soi? Morbleu! on ne l'a que quand on est le serviteur ou le maître, et c'est le maître qu'il

faut être... J'ai eu une femme (Dieu veuille avoir son âme!); mais, quand il lui arrivoit quelquefois de se rebéquer, je m'élevois sur mes ergots, je déployois mon tonnerre, je disois comme Dieu : « Que la lumière se fasse », et la lumière étoit faite. Aussi, en quatre années de temps, nous n'avons pas eu dix fois un mot plus haut que l'autre. Quel âge a votre enfant?

MOI.

Cela ne fait rien à l'affaire.

LUI.

Quel âge a votre enfant?

MOI.

Eh! que diable! laissons là mon enfant et son âge, et revenons aux maîtres qu'elle aura.

LUI.

Pardieu! je ne sache rien de si têtu qu'un philosophe. En vous suppliant très-humblement, ne pourroit-on savoir de monseigneur le philosophe quel âge à peu près peut avoir mademoiselle sa fille?

MOI.

Supposez-lui huit ans.

LUI.

Huit ans! Il y a quatre ans que cela devroit avoir les doigts sur les touches.

MOI.

Mais peut être ne me soucié-je pas trop de faire

entrer dans le plan de son éducation une étude qui occupe si longtemps et qui sert si peu.

LUI.

Et que lui apprendrez-vous donc, s'il vous plaît?

MOI.

A raisonner juste, si je puis, chose si peu commune parmi les hommes, et plus rare encore parmi les femmes.

LUI.

Eh! laissez-la déraisonner tant qu'elle voudra, pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette.

MOI.

Puisque la nature a été assez ingrate envers elle pour lui donner une organisation délicate avec une âme sensible, et l'exposer aux mêmes peines de la vie que si elle avoit une organisation forte et un cœur de bronze, je lui apprendrai, si je puis, à les supporter avec courage.

LUI.

Eh! laissez-la pleurer, souffrir, minauder, avoir des nerfs agacés comme les autres, pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette. Quoi! point de danse?

MOI.

Pas plus qu'il n'en faut pour faire une révérence, avoir un maintien décent, se bien présenter et savoir marcher.

LUI.

Point de chant?

MOI.

Pas plus qu'il n'en faut pour bien prononcer.

LUI.

Point de musique?

MOI.

S'il y avoit un bon maître d'harmonie, je la lui confierois volontiers deux heures par jour pendant un ou deux ans, pas davantage.

LUI.

Et à la place des choses essentielles que vous supprimez?...

MOI.

Je mets de la grammaire, de la fable, de l'histoire, de la géographie, un peu de dessin et beaucoup de morale.

LUI.

Combien il me seroit facile de vous prouver l'inutilité de toutes ces connoissances-là dans un monde tel que le nôtre! Que dis-je, l'inutilité? peut-être le danger. Mais je m'en tiendrai pour ce moment à une question : ne lui faudra-t-il pas un ou deux maîtres?

MOI.

Sans doute.

LUI.

Ah! nous y revoilà. Et ces maîtres, vous espé-

rez qu'ils sauront la grammaire, la fable, l'histoire, la géographie, la morale, dont ils lui donneront des leçons? Chansons, mon cher maître, chansons : s'ils possédoient ces choses assez pour les montrer, ils ne les montreroient pas.

MOI.

Et pourquoi?

LUI.

C'est qu'ils auroient passé leur vie à les étudier. Il faut être profond dans l'art ou dans la science pour en bien posséder les élémens. Les ouvrages classiques ne peuvent être bien faits que par ceux qui ont blanchi sous le harnois : c'est le milieu et la fin qui éclaircissent les ténèbres du commencement. Demandez à votre ami M. d'Alembert, le coryphée de la science mathématique, s'il seroit trop bon pour en faire des élémens. Ce n'est qu'après trente ou quarante ans d'exercice que mon oncle a entrevu les premières lueurs de la théorie musicale.

MOI.

O fou, archifou! m'écriai-je, comment se fait-il que dans ta mauvaise tête il se trouve des idées si justes pêle-mêle avec tant d'extravagances?

LUI.

Qui diable sait cela? C'est le hasard qui vous les jette, et elles demeurent. Tant y a que quand on ne sait pas tout on ne sait rien de bien; on ignore

où une chose va, d'où une autre vient, où celle-ci et celle-là veulent être placées, laquelle doit passer la première, où sera mieux la seconde. Montre-t-on bien sans la méthode? et la méthode, d'où naît-elle? Tenez, mon cher philosophe, j'ai dans la tête que la physique sera toujours une pauvre science, une goutte d'eau prise avec la pointe d'une aiguille dans le vaste Océan, un grain détaché de la chaîne des Alpes. Et les raisons des phénomènes? En vérité, il vaudroit autant ignorer que de savoir si peu et si mal; et c'étoit précisément où j'en étois lorsque je me fis maître d'accompagnement. A quoi rêvez-vous?

MOI.

Je rêve que tout ce que vous venez de me dire est plus spécieux que solide. Mais laissons cela. Vous avez montré, dites-vous, l'accompagnement et la composition?

LUI.

Oui.

MOI.

Et vous n'en saviez rien du tout?

LUI.

Non, ma foi, et c'est pour cela qu'il y en avoit de pires que moi : ceux qui croyoient savoir quelque chose. Au moins je ne gâtois ni le jugement ni les mains des enfans. En passant de moi à un bon maître, comme ils n'avoient rien appris, du

moins ils n'avoient rien à désapprendre, et c'étoit toujours autant d'argent et de temps épargné.

MOI.

Comment faisiez-vous?

LUI.

Comme ils font tous. J'arrivois, je me jetois dans ma chaise. « Que le temps est mauvais! que le pavé est fatigant! » Je bavardois quelques nouvelles : « Mlle Lemierre devoit faire un rôle de vestale dans l'opéra nouveau; mais elle est grosse pour la seconde fois. On ne sait qui la doublera.— Mlle Arnould vient de quitter son petit comte; on dit qu'elle est en négociation avec Bertin. Le petit comte a pourtant trouvé la porcelaine de M. de Montamy.— Il y avoit au dernier concert des amateurs une Italienne qui a chanté comme un ange.— C'est un rare corps que ce Préville! Il faut le voir dans *le Mercure galant*: l'endroit de l'énigme est impayable. — Cette pauvre Dumesnil ne sait plus ce qu'elle dit ni ce qu'elle fait...— Allons, Mademoiselle, prenez votre livre. »

Tandis que mademoiselle, qui ne se presse pas, cherche son livre, qu'elle a égaré, qu'on appelle une femme de chambre, qu'on gronde, je continue : « La Clairon est vraiment incompréhensible.— On parle d'un mariage fort saugrenu : c'est celui de mademoiselle... comment l'appelez-vous? une petite créature que... entretenoit, à qui il a

fait deux ou trois enfans, qui avoit été entretenue par tant d'autres.

— Allons, Rameau, vous radotez; cela ne se peut.

— Je ne radote point; on dit même que la chose est faite... — Le bruit court que Voltaire est mort. Tant mieux.

— Et pourquoi tant mieux?

— C'est qu'il va nous donner quelque bonne folie. C'est son usage, que de mourir une quinzaine auparavant... »

Que vous dirai-je encore? Je disois quelques polissonneries que je rapportois des maisons où j'avois été, car nous sommes tous grands colporteurs. Je faisois le fou; on m'écoutoit, on rioit, on s'écrioit : « Il est toujours charmant! » Cependant le livre de mademoiselle s'étoit retrouvé sous un fauteuil, où il avoit été traîné, mâchonné, déchiré par un jeune doguin ou par un petit chat. Elle se mettoit à son clavecin : d'abord elle y faisoit du bruit toute seule, ensuite je m'approchois, après avoir fait à la mère un signe d'approbation.

La mère : « Cela ne va pas mal; on n'auroit qu'à vouloir, mais on ne veut pas; on aime mieux perdre son temps à jaser, à chiffonner, à courir, à je ne sais quoi. Vous n'êtes pas sitôt parti que le livre est fermé pour ne le rouvrir qu'à votre retour. Aussi, vous ne la grondez jamais. »

Cependant, comme il falloit faire quelque chose, je lui prenois les mains, que je lui plaçois autrement ; je me dépitois, je criois : « *Sol, sol, sol,* Mademoiselle ! c'est un *sol !* »

La mère : « Mademoiselle, est-ce que vous n'avez point d'oreille ? Moi qui ne suis pas au clavecin et qui ne vois pas sur votre livre, je sens qu'il faut un *sol*. Vous donnez une peine infinie à Monsieur ; je ne conçois pas sa patience ; vous ne retenez rien de ce qu'il vous dit, vous n'avancez point... »

Alors je rabattois un peu les coups, et, hochant de la tête, je disois : « Pardonnez-moi, Madame, pardonnez-moi ; cela pourroit aller mieux si Mademoiselle vouloit, si elle étudioit un peu ; mais cela ne va pas mal. »

La mère : « A votre place, je la tiendrois un an sur la même pièce.

— Oh ! pour cela, elle n'en sortira pas qu'elle ne soit au-dessus de toute difficulté, et cela ne sera pas aussi long que Madame le croit.

— Monsieur Rameau, vous la flattez. Vous êtes trop bon. Voilà de la leçon la seule chose qu'elle retiendra et qu'elle saura bien me répéter dans l'occasion... »

L'heure se passoit ; mon écolière me présentoit mon petit cachet avec la grâce du bras et la révérence qu'elle avoit apprise du maître à danser ; je

le mettois dans ma poche, pendant que la mère disoit : « Fort bien, Mademoiselle ; si Favillier étoit là, il vous applaudiroit... » Je bavardois encore un moment par bienséance ; je disparoissois ensuite, et voilà ce qu'on appeloit alors une leçon d'accompagnement.

MOI.

Et aujourd'hui c'est donc autre chose?

LUI.

Vertudieu ! je le crois. J'arrive ; je suis grave, je me hâte d'ôter mon manchon, j'ouvre le clavecin, j'essaye les touches. Je suis toujours pressé. Si l'on me fait attendre un moment, je crie comme si l'on me voloit un écu : « Dans une heure d'ici, il faut que je sois là ; dans deux heures, chez Mme la duchesse une telle. Je suis attendu à dîner chez une belle marquise, et, au sortir de là, c'est un concert chez M. le baron de Bagge, rue Neuve-des-Petits-Champs. »

MOI.

Et cependant vous n'êtes attendu nulle part?

LUI.

Il est vrai.

MOI.

Et pourquoi employer toutes ces petites viles ruses-là?

LUI.

Viles ! et pourquoi, s'il vous plaît? Elles sont

d'usage dans mon état. Je ne m'avilis pas en faisant comme tout le monde. Ce n'est pas moi qui les ai inventées, et je serois bizarre et maladroit de ne pas m'y conformer. Vraiment, je sais bien que, si vous allez appliquer à cela certains principes généraux de je ne sais quelle morale qu'ils ont tous à la bouche et qu'aucun d'eux ne pratique, il se trouvera que ce qui est blanc est noir, et que ce qui est noir sera blanc; mais, monsieur le philosophe, il y a une conscience générale, comme il y a une grammaire générale, et puis des exceptions dans chaque langue, que vous appelez, je crois, vous autres savans, des... aidez-moi donc! des...

MOI.

Idiotismes.

LUI.

Tout juste. Eh bien! chaque état a ses exceptions de la conscience générale auxquelles je donnerois volontiers les noms d'*idiotismes* de métier.

MOI.

J'entends. Fontenelle parle bien, écrit bien.., quoique son style fourmille d'*idiotismes* françois.

LUI

Et le souverain, le ministre, le financier, le magistrat, le militaire, l'homme de lettres, l'avocat, le procureur, le commerçant, le banquier, l'artisan, le maître à chanter, le maître à danser, sont de fort honnêtes gens, quoique leur conduite s'écarte en

plusieurs points de la conscience générale et soit remplie d'idiotismes moraux. Plus l'institution des choses est ancienne, plus il y a d'idiotismes ; plus les temps sont malheureux, plus les idiotismes se multiplient. Tant vaut l'homme, tant vaut le métier, et réciproquement, à la fin, tant vaut le métier, tant vaut l'homme. On fait donc valoir le métier tant qu'on peut.

MOI.

Ce que je conçois clairement à tout cet entortillage, c'est qu'il y a peu de métiers honnêtement exercés, ou peu d'honnêtes gens dans leurs métiers.

LUI.

Bon! il n'y en a point; mais, en revanche, il y a peu de fripons hors de leur boutique, et tout iroit assez bien sans un certain nombre de gens qu'on appelle assidus, exacts, remplissant rigoureusement leur devoir, stricts, ou, ce qui revient au même, toujours dans leur boutique et faisant leur métier depuis le matin jusqu'au soir, et ne faisant que cela Aussi sont-ils les seuls qui deviennent opulens et qui soient estimés.

MOI.

A force d'idiotismes.

LUI.

C'est cela. Je vois que vous m'avez compris. Or donc, un idiotisme de presque tous les états (car il

y en a de communs à tous les pays, à tous les temps, comme il y a des sottises communes), un idiotisme commun, est de se procurer le plus de pratiques que l'on peut; une sottise commune est de croire que le plus habile est celui qui en a le plus. Voilà deux exceptions à la conscience générale auxquelles il faut se plier. C'est une espèce de crédit, ce n'est rien en soi; mais cela vaut par l'opinion. On a dit que *bonne renommée valoit mieux que ceinture dorée;* cependant qui a bonne renommée n'a pas ceinture dorée, et je vois aujourd'hui que qui a ceinture dorée ne manque guère de renommée. Il faut, autant qu'il est possible, avoir le renom et la ceinture, et c'est mon objet lorsque je me fais valoir par ce que vous qualifiez d'adresses viles, d'indignes petites ruses. Je donne ma leçon et je la donne bien : voilà la règle générale; je fais croire que j'en ai plus à donner que la journée n'a d'heures : voilà l'idiotisme.

MOI.

Et la leçon, vous la donnez bien?

LUI.

Oui, pas mal, passablement. La basse fondamentale du cher oncle a bien simplifié tout cela. Autrefois je volois l'argent de mon écolier, oui, je le volois, cela est sûr; aujourd'hui je le gagne, du moins comme les autres.

MOI.

Et le voliez-vous sans remords?

LUI.

Oh! sans remords. On dit que, si un voleur vole l'autre, le diable s'en rit. Les parens regorgeoient d'une fortune acquise Dieu sait comment! C'étoient des gens de cour, des financiers, des gros commerçans, des banquiers, des gens d'affaires. Je les aidois à restituer, moi et une foule d'autres qu'ils employoient comme moi. Dans la nature, toutes les espèces se dévorent; toutes les conditions se dévorent dans la société. Nous faisons justice les uns des autres sans que la loi s'en mêle. La Deschamps autrefois, aujourd'hui la Guimard, venge le prince du financier, et c'est la marchande de modes, le bijoutier, le tapissier, la lingère, l'escroc, la femme de chambre, le cuisinier, le bourrelier, qui vengent le financier de la Deschamps. Au milieu de tout cela, il n'y a que l'imbécile ou l'oisif qui soit lésé sans avoir vexé personne, et c'est fort bien fait. D'où vous voyez que ces exceptions à la conscience générale, ou ces idiotismes moraux dont on fait tant de bruit sous la dénomination de *tour du bâton,* ne sont rien, et qu'à tout prendre il n'y a que le coup d'œil qu'il faut avoir juste.

MOI.

J'admire le vôtre.

LUI.

Et puis la misère : la voix de la conscience et de l'honneur est bien foible lorsque les boyaux crient. Suffit que, si je deviens jamais riche, il faudra bien que je restitue, et que je suis bien résolu à restituer de toutes les manières possibles, par la table, par le jeu, par le vin, par les femmes.

MOI.

Mais j'aï peur que vous ne deveniez jamais riche.

LUI.

Moi, j'en ai le soupçon.

MOI.

Mais, s'il en arrivoit autrement, que feriez-vous?

LUI.

Je ferois comme tous les gueux revêtus, je serois le plus insolent maroufle qu'on eût encore vu. C'est alors que je me rappellerois tout ce qu'ils m'ont fait souffrir, et je leur rendrois bien les avanies qu'ils m'ont faites. J'aime à commander, et je commanderai; j'aime qu'on me loue, et on me louera. J'aurai à mes gages toute la troupe villemorienne, et je leur dirai, comme on me l'a dit : « Allons, faquins, qu'on m'amuse! » Et l'on m'amusera. — « Qu'on me déchire les honnêtes gens! » Et on les déchirera, si on en trouve encore. Et puis nous aurons des filles; nous nous tutoierons quand nous serons ivres; nous nous enivrerons,

nous ferons des contes, nous aurons toutes sortes de travers et de vices : cela sera délicieux. Nous prouverons que Voltaire est sans génie ; que Buffon, toujours guindé sur des échasses, n'est qu'un déclamateur ampoulé ; que Montesquieu n'est qu'un bel esprit. Nous reléguerons d'Alembert dans ses mathématiques. Nous en donnerons sur dos et ventre à tous ces petits Catons comme vous, qui nous méprisent par envie, dont la modestie est le maintien de l'orgueil, et dont la sobriété est la loi du besoin. Et de la musique! c'est alors que nous en ferons.

MOI.

Au digne emploi que vous feriez de la richesse, je vois combien c'est grand dommage que vous soyez gueux. Vous vivriez là d'une manière bien honorable pour l'espèce humaine, bien utile à vos concitoyens, bien glorieuse pour vous !

LUI.

Mais je crois que vous vous moquez de moi. Monsieur le philosophe, vous ne savez pas à qui vous vous jouez ; vous ne vous doutez pas que dans ce moment je représente la partie la plus importante de la ville et de la cour. Nos opulens dans tous les états ou se sont dit à eux-mêmes ou ne se sont pas dit les mêmes choses que je vous ai confiées ; mais le fait est que la vie que je mènerois à leur place est exactement la leur. Voilà où vous en

êtes, vous autres, vous croyez que le même bonheur est fait pour tous. Quelle étrange vision! Le vôtre suppose un certain tour d'esprit romanesque que nous n'avons pas, une âme singulière, un goût particulier. Vous décorez cette bizarrerie du nom de vertu, vous l'appelez philosophie : mais la vertu, la philosophie, sont-elles faites pour tout le monde? En a qui peut, en conserve qui peut. Imaginez l'univers sage et philosophe; convenez qu'il seroit diablement triste. Tenez, vive la philosophie, vive la sagesse de Salomon : boire de bons vins, se gorger de mets délicats, se rouler sur de jolies femmes, se reposer dans des lits bien mollets! Excepté cela, le reste n'est que vanité.

MOI.

Quoi! défendre sa patrie...

LUI.

Vanité! Il n'y a plus de patrie : je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves.

MOI.

Servir ses amis...

LUI.

Vanité! Est-ce qu'on a des amis? Quand on en auroit, faudroit-il en faire des ingrats? Regardez-y bien, et vous verrez que c'est presque toujours là ce qu'on recueille des services rendus. La reconnoissance est un fardeau, et tout fardeau est fait pour être secoué.

MOI.

Avoir un état dans la société et en remplir les devoirs...

LUI.

Vanité ! Qu'importe qu'on ait un état ou non, pourvu qu'on soit riche, puisqu'on ne prend un état que pour le devenir? Remplir ses devoirs, à quoi cela mène-t-il? à la jalousie, au trouble, à la persécution. Est-ce ainsi qu'on s'avance? Faire sa cour, morbleu ! voir les grands, étudier leurs goûts, se prêter à leurs fantaisies, servir leurs vices, approuver leurs injustices : voilà le secret.

MOI.

Veiller à l'éducation de ses enfans...

LUI.

Vanité! C'est l'affaire d'un précepteur.

MOI.

Mais si ce précepteur, pénétré de vos principes, néglige ses devoirs, qui est-ce qui en sera châtié ?

LUI.

Ma foi, ce ne sera pas moi, mais peut-être un jour le mari de ma fille ou la femme de mon fils.

MOI.

Mais si l'un et l'autre se précipitent dans la débauche et les vices ?

LUI.

Cela est de leur état.

MOI.

S'ils se déshonorent?

LUI.

Quoi qu'on fasse, on ne peut se déshonorer quand on est riche.

MOI.

S'ils se ruinent?

LUI.

Tant pis pour eux.

MOI.

Je vois que, si vous vous dispensiez de veiller à la conduite de votre femme, de vos enfans, de vos domestiques, vous pourriez aisément négliger vos affaires.

LUI.

Pardonnez-moi, il est quelquefois difficile de trouver de l'argent, et il est prudent de s'y prendre de loin.

MOI.

Vous donnerez peu de soin à votre femme?

LUI.

Aucun, s'il vous plaît. Le meilleur procédé, je crois, qu'on puisse avoir pour sa chère moitié, c'est de faire ce qui lui convient. A votre avis, la société ne seroit-elle pas fort amusante si chacun y étoit à sa chose?

MOI.

Pourquoi pas? La soirée n'est jamais plus belle pour moi que quand je suis content de ma matinée.

LUI.

Et pour moi aussi.

MOI.

Ce qui rend les gens du monde si délicats sur leurs amusemens, c'est leur profonde oisiveté.

LUI.

Ne croyez pas cela : ils s'agitent beaucoup.

MOI.

Comme ils ne se lassent jamais, ils ne se délassent jamais.

LUI.

Ne croyez pas cela : ils sont sans cesse excédés.

MOI.

Le plaisir est toujours une affaire pour eux, et jamais un besoin.

LUI.

Tant mieux : le besoin est toujours une peine.

MOI.

Ils usent tout. Leur âme s'hébète, l'ennui s'en empare. Celui qui leur ôteroit la vie au milieu de leur abondance accablante les serviroit : c'est qu'ils ne connoissent du bonheur que la partie qui s'émousse le plus vite. Je ne méprise pas les plaisirs des sens : j'ai un palais aussi, et il est flatté d'un mets délicat ou d'un vin délicieux; j'ai un cœur et

des yeux, et j'aime à voir une jolie femme; j'aime à sentir sous ma main la fermeté et la rondeur de sa gorge, à presser ses lèvres des miennes, à puiser la volupté dans ses regards et à expirer entre ses bras; quelquefois, avec mes amis, une partie de débauche, même un peu tumultueuse, ne me déplaît pas; mais, je ne vous dissimulerai pas, il m'est infiniment plus doux encore d'avoir secouru le malheureux, d'avoir terminé une affaire épineuse, donné un conseil salutaire, fait une lecture agréable, une promenade avec un homme ou une femme chère à mon cœur, passé quelques heures instructives avec mes enfans, écrit une bonne page, rempli les devoirs de mon état, dit à celle que j'aime quelques choses tendres et douces qui amènent ses bras autour de mon cou. Je connois telle action que je voudrois avoir faite pour tout ce que je possède. C'est un sublime ouvrage que *Mahomet :* j'aimerois mieux avoir réhabilité la mémoire des Calas. Une personne de ma connoissance s'étoit réfugiée à Carthagène : c'étoit un cadet de famille dans un pays où la coutume transfère tout le bien aux aînés. Là il apprend que son aîné, enfant gâté, après avoir dépouillé son père et sa mère, trop faciles, de tout ce qu'ils possédoient, les avoit expulsés de leur château, et que les bons vieillards languissoient indigens dans une petite ville de la province. Que fait alors ce cadet, qui, traité dure-

ment par ses parens, étoit allé tenter la fortune au loin? Il leur envoie des secours; il se hâte d'arranger ses affaires; il revient opulent; il ramène son père et sa mère dans leur domicile; il marie ses sœurs. Ah! mon cher Rameau, cet homme regardoit cet intervalle comme le plus heureux de sa vie; c'est les larmes aux yeux qu'il m'en parloit, et moi je sens, en vous faisant ce récit, mon cœur se troubler de joie et le plaisir me couper la parole.

LUI.

Vous êtes des êtres bien singuliers!

MOI.

Vous êtes des êtres bien à plaindre si vous n'imaginez pas qu'on s'est élevé au-dessus du sort, et qu'il est impossible d'être malheureux à l'abri de deux belles actions telles que celles-ci.

LUI.

Voilà une espèce de félicité avec laquelle j'aurois de la peine à me familiariser, car on la rencontre rarement; mais, à votre compte, il faudroit donc être d'honnêtes gens?

MOI.

Pour être heureux, assurément.

LUI.

Cependant je vois une infinité d'honnêtes gens qui ne sont pas heureux, et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes.

MOI.

Il vous semble.

LUI.

Et n'est-ce pas pour avoir eu du sens commun et de la franchise un moment que je ne sais où aller souper ce soir?

MOI.

Oh! non : c'est pour n'en avoir pas toujours eu; c'est pour n'avoir pas senti de bonne heure qu'il falloit d'abord se faire une ressource indépendante de la servitude.

LUI.

Indépendante ou non, celle que je me suis faite est au moins la plus aisée.

MOI.

Et la moins sûre et la moins honnête.

LUI.

Mais la plus conforme à mon caractère de fainéant, de sot, de vaurien.

MOI.

D'accord.

LUI.

Et, puisque je puis faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les mœurs de ma nation, qui sont du goût de ceux qui me protégent, et plus analogues à leurs petits besoins particuliers que des vertus qui les

gêneroient en les accusant depuis le matin jusqu'au soir, il seroit bien singulier que j'allasse me tourmenter comme une âme damnée pour me bistourner et me faire autre que je ne suis, pour me donner un caractère étranger au mien, des qualités très-estimables (j'y consens pour ne pas disputer), mais qui me coûteroient beaucoup à acquérir, à pratiquer, ne me mèneroient à rien, peut-être à pis que rien, par la satire continuelle des riches auprès desquels les gueux comme moi ont à chercher leur vie. On loue la vertu, mais on la hait, mais on la fuit, mais elle gèle de froid, et dans ce monde il faut avoir les pieds chauds. Et puis cela me donneroit de l'humeur infailliblement, car pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables? C'est qu'ils se sont imposé une tâche qui ne leur est pas naturelle; ils souffrent, et quand on souffre on fait souffrir les autres. Ce n'est pas là mon compte ni celui de mes protecteurs; il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle. La vertu se fait respecter, et le respect est incommode; la vertu se fait admirer, et l'admiration n'est pas amusante. J'ai affaire à des gens qui s'ennuient, et il faut que je les fasse rire. Or c'est le ridicule et la folie qui font rire: il faut donc que je sois ridicule et fou, et, quand la nature ne m'auroit pas fait tel, le plus court seroit de le paroître. Heureusement

je n'ai pas besoin d'être hypocrite; il y en a déjà tant de toutes les couleurs, sans compter ceux qui le sont avec eux-mêmes! Ce chevalier de La Morlière, qui retape son chapeau sur son oreille, qui porte la tête au vent, qui vous regarde le passant par-dessus l'épaule, qui fait battre une longue épée sur sa cuisse, qui a l'insulte toute prête pour celui qui n'en porte point, et qui semble adresser un défi à tout venant, que fait-il? Tout ce qu'il peut pour se persuader qu'il est un homme de cœur; mais il est lâche. Offrez-lui une croquignole sur le bout du nez, et il la recevra en douceur. Voulez-vous lui faire baisser le ton? Élevez-le, montrez-lui votre canne ou appliquez votre pied entre ses fesses. Tout étonné de se trouver un lâche, il vous demandera qui est-ce qui vous l'a appris, d'où vous le savez. Lui-même l'ignoroit le moment précédent; une longue et habituelle singerie de bravoure lui en avoit imposé : il avoit tant fait les mines qu'il croyoit la chose.

Et cette femme qui se mortifie, qui visite les prisons, qui assiste à toutes les assemblées de charité, qui marche les yeux baissés, qui n'oseroit regarder un homme en face, sans cesse en garde contre la séduction de ses sens, tout cela empêche-t-il que son cœur ne brûle, que des soupirs ne lui échappent, que son tempérament ne s'allume, que les désirs ne l'obsèdent, et que son

imagination ne lui retrace, la nuit, les scènes du *Portier des Chartreux*, les postures de l'Arétin? Alors, que devient-elle? qu'en pense sa femme de chambre lorsqu'elle se lève en chemise et qu'elle vole au secours de sa maîtresse, qui se meurt? Justine, allez vous recoucher : ce n'est pas vous que votre maîtresse appelle dans son délire.

Et l'ami Rameau, s'il se mettoit un jour à marquer du mépris pour la fortune, les femmes, la bonne chère, l'oisiveté, à catoniser, que seroit-il? Un hypocrite. Il faut que Rameau soit ce qu'il est, un brigand heureux avec des brigands opulens, et non un fanfaron de vertu ou même un homme vertueux, mangeant sa croûte de pain, seul ou à côté des gueux. Et, pour le trancher net, je ne m'accommode point de votre félicité, ni du bonheur de quelques visionnaires comme vous.

MOI.

Je vois, mon cher, que vous ignorez ce que c'est, et que vous n'êtes pas même fait pour l'apprendre.

LUI.

Tant mieux, mordieu! tant mieux : cela me feroit crever de faim, d'ennui et de remords peut-être.

MOI.

D'après cela, le seul conseil que j'aie à vous

donner, c'est de rentrer bien vite dans la maison d'où vous vous êtes imprudemment fait chasser.

LUI.

Et de faire ce que vous ne désapprouvez pas au simple, et qui me répugne un peu au figuré?

MOI.

Quelle singularité!

LUI.

Il n'y a rien de singulier à cela. Je veux bien être abject, mais je veux que ce soit sans contrainte; je veux bien descendre de ma dignité... Vous riez?

MOI.

Oui, votre dignité me fait rire.

LUI.

Chacun a la sienne. Je veux bien oublier la mienne, mais à ma discrétion, et non à l'ordre d'autrui. Faut-il qu'on puisse me dire : « Rampe! » et que je sois obligé de ramper? C'est l'allure du ver, c'est la mienne; nous la suivons l'un et l'autre quand on nous laisse aller, mais nous nous redressons quand on nous marche sur la queue. On m'a marché sur la queue, et je me redresserai. Et puis vous n'avez pas d'idée de la pétaudière dont il s'agit. Imaginez un mélancolique et maussade personnage, dévoré de vapeurs, enveloppé dans deux ou trois tours de sa robe de chambre; qui se déplaît à lui-même, à qui tout déplaît; qu'on fait avec

peine sourire en se disloquant le corps et l'esprit en cent manières diverses; qui considère froidement les grimaces plaisantes de mon visage et celles de mon jugement, qui sont plus plaisantes encore : car, entre nous, ce père Noël, ce vilain bénédictin, si renommé pour les grimaces, malgré ses succès à la cour, n'est, sans me vanter ni lui non plus, en comparaison de moi, qu'un polichinelle de bois. J'ai beau me tourmenter pour atteindre au sublime des Petites-Maisons, rien n'y fait. Rira-t-il ? ne rira-t-il pas? Voilà ce que je suis forcé de me dire au milieu de mes contorsions, et vous pouvez juger combien cette incertitude nuit au talent. Mon hypocondre, la tête renfoncée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on auroit attaché un fil au menton, d'où il descendroit jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire, et il ne se tire point; ou, s'il arrive que la mâchoire s'entr'ouvre, c'est pour vous articuler un mot désolant, un mot qui vous apprend que vous n'avez point été aperçu et que toutes vos singeries sont perdues. Ce mot est la réponse à une question que vous lui aurez faite il y a quatre jours; ce mot dit, le ressort mastoïde se détend, et la mâchoire se referme. »

Puis il se mit à contrefaire son homme. Il s'étoit placé dans une chaise, la tête fixe, le chapeau

jusque sur les paupières, les yeux demi-clos, les bras pendans, remuant sa mâchoire comme un automate, et disant : « Oui, vous avez raison, Mademoiselle, il faut mettre de la finesse là. »

C'est que cela décide, que cela décide toujours et sans appel, le soir, le matin, à la toilette, à dîner, au café, au jeu, au théâtre, à souper, au lit, et, Dieu me le pardonne! je crois, entre les bras de sa maîtresse. Je ne suis pas à portée d'entendre ces dernières décisions-ci, mais je suis diablement las des autres... Triste, obscur et tranché comme le destin, tel est notre patron.

Vis-à-vis, c'est une bégueule qui joue l'importance, à qui l'on se résoudroit à dire qu'elle est jolie, parce qu'elle l'est encore, quoiqu'elle ait sur le visage quelques gales par-ci par-là, et qu'elle coure après le volume de Mme Bouvillon. J'aime les chairs quand elles sont belles; mais aussi trop est trop, et le mouvement est si essentiel à la matière! *Item,* elle est plus méchante, plus fière et plus bête qu'une oie. *Item,* elle veut avoir de l'esprit. *Item,* il faut lui persuader qu'on lui en croit comme à personne. *Item,* cela ne sait rien, et cela décide aussi. *Item,* il faut applaudir à ses décisions des pieds et des mains, sauter d'aise, se transir d'admiration : « Que cela est beau, délicat, bien dit, finement vu, singulièrement senti! Où les femmes prennent-elles cela? Sans étude, par la seule force

de l'instinct, par la seule lumière naturelle! cela tient du prodige. Et puis qu'on vienne nous dire que l'expérience, l'étude, la réflexion, l'éducation, y font quelque chose!... » Et autres pareilles sottises, et pleurer de joie; dix fois la journée se courber, un genou fléchi en devant, l'autre jambe tirée en arrière, les bras étendus vers la déesse, chercher son désir dans ses yeux, rester suspendu à sa lèvre, attendre son ordre, et partir comme un éclair. Qui est-ce qui veut s'assujettir à un rôle pareil, si ce n'est le misérable qui trouve là, deux ou trois fois la semaine, de quoi calmer la tribulation de ses intestins? Que penser des autres, tels que le Palissot, le Fréron, le Poinsinet, le Baculard, qui ont quelque chose, et dont les bassesses ne peuvent s'excuser par le borborygme d'un estomac qui souffre?

MOI.

Je ne vous aurois jamais cru si difficile.

LUI.

Je ne le suis pas. Au commencement je voyois faire les autres, et je faisois comme eux, même un peu mieux, parce que je suis plus franchement impudent, meilleur comédien, plus affamé, fourni de meilleurs poumons. Je descends apparemment en droite ligne du fameux Stentor... »

Et, pour me donner une juste idée de la force de ce viscère, il se mit à tousser d'une violence à

ébranler les vitres du café et à suspendre l'attention des joueurs d'échecs.

MOI.

Mais à quoi bon ce talent?

LUI.

Vous ne le devinez pas?

MOI.

Non, je suis un peu borné.

LUI.

Supposez la dispute engagée et la victoire incertaine. Je me lève, et, déployant mon tonnerre, je dis : « Cela est comme mademoiselle l'assure... C'est là ce qui s'appelle juger! Je le donne en cent à tous nos beaux esprits. L'expression est de génie. » Mais il ne faut pas toujours approuver de la même manière : on seroit monotone, on auroit l'air faux, on deviendroit insipide. On ne se sauve de là que par du jugement, de la fécondité; il faut savoir préparer et placer ses tons majeurs et péremptoires, saisir l'occasion et le moment. Lors, par exemple, qu'il y a partage entre les sentimens, que la dispute s'est élevée à son dernier degré de violence, qu'on ne s'entend plus, que tous parlent à la fois, il faut être placé à l'écart, dans l'angle de l'appartement le plus éloigné du champ de bataille, avoir préparé son explosion par un long silence, et tomber subitement, comme une *comminge,* au milieu des contendans. Personne n'a cet

art comme moi. Mais où je suis surprenant, c'est dans l'opposé : j'ai des petits tons que j'accompagne d'un sourire, une variété infinie de mines approbatives ; là, le nez, la bouche, le front, les yeux entrent en jeu ; j'ai une souplesse de reins, une manière de contourner l'épine du dos, de hausser ou de baisser les épaules, d'étendre les doigts, d'incliner la tête, de fermer les yeux et d'être stupéfait comme si j'avois entendu descendre du ciel une voix angélique et divine C'est là ce qui flatte. Je ne sais si vous saisissez bien toute l'énergie de cette dernière attitude-là. Je ne l'ai point inventée, mais personne ne m'a surpassé dans l'exécution. Voyez, voyez.

MOI.

Il est vrai que cela est unique.

LUI.

Croyez-vous qu'il y ait cervelle de femme un peu vaine qui tienne à cela ?

MOI.

Non Il faut convenir que vous avez porté le talent de faire le fou et de s'avilir aussi loin qu'il est possible.

LUI.

Ils auront beau faire, tous tant qu'ils sont, ils n'en viendront jamais là ; le meilleur d'entre eux, Palissot, par exemple, ne sera jamais qu'un bon écolier. Mais, si ce rôle amuse d'abord, et si l'on

goûte quelque plaisir à se moquer en dedans de la bêtise de ceux qu'on enivre, à la longue cela ne pique plus; et puis, après un certain nombre de découvertes, on est obligé de se répéter. L'esprit et l'art ont leurs limites; il n'y a que Dieu et quelques génies rares pour qui la carrière s'étend à mesure qu'ils y avancent. Bouret en est un peut-être. Il y a de celui-ci des traits qui m'en donnent à moi, oui, à moi-même, la plus sublime idée. Le *petit chien*, le *livre de la félicité*, les *flambeaux* sur la route de Versailles, sont de ces choses qui me confondent et m'humilient; ce seroit capable de dégoûter du métier.

MOI.

Que voulez-vous dire avec votre petit chien?

LUI.

D'où venez-vous donc? Quoi! sérieusement, vous ignorez comment cet homme rare s'y prit pour détacher de lui et attacher au garde des sceaux un petit chien qui plaisoit à celui-ci?

MOI.

Je l'ignore, je le confesse.

LUI.

Tant mieux : c'est une des plus belles choses qu'on ait imaginées; toute l'Europe en a été émerveillée, et il n'y a pas un courtisan dont elle n'ait excité l'envie. Vous qui ne manquez pas de sagacité, voyons comment vous vous y seriez pris

à sa place. Songez que Bouret étoit aimé de son chien ; songez que le vêtement bizarre du ministre effrayoit le petit animal ; songez qu'il n'avoit que huit jours pour vaincre les difficultés. Il faut connoître toutes les conditions du problème pour bien sentir le mérite de la solution. Eh bien ?

MOI.

Eh bien, il faut que je vous avoue que, dans ce genre, les choses les plus faciles m'embarrassent.

LUI.

Ecoutez (*me dit-il en me frappant un petit coup sur l'épaule, car il est familier*), écoutez et admirez. Il se fait faire un masque qui ressemble au garde des sceaux ; il emprunte d'un valet de chambre la volumineuse simarre ; il se couvre le visage du masque, il endosse la simarre. Il appêlle son chien, il le caresse, il lui donne la gimblette ; puis tout à coup, changeant de décoration, ce n'est plus le garde des sceaux, c'est Bouret qui appelle son chien et qui le fouette. En moins de deux ou trois jours de cet exercice continu du matin au soir, le chien sait fuir Bouret le financier et courir à Bouret garde des sceaux. Mais je suis trop bon : vous êtes un profane qui ne méritez pas d'être instruit des miracles qui s'opèrent à côté de vous.

MOI.

Malgré cela, je vous prie, le *livre*, les *flambeaux*?

LUI.

Non, non. Adressez-vous aux pavés, qui vous diront ces choses-là, et profitez de la circonstance qui nous a rapprochés pour apprendre des choses que personne ne sait que moi.

MOI.

Vous avez raison.

LUI.

Emprunter la robe et la perruque, j'avois oublié la perruque du garde des sceaux! se faire un masque qui lui ressemble! Le masque surtout me tourne la tête. Aussi cet homme jouit-il de la plus haute considération; aussi possède-t-il des millions. Il y a des croix de Saint-Louis qui n'ont pas de pain : aussi pourquoi courir après la croix, au hasard de se faire échiner, et ne pas se tourner vers un état sans péril, qui ne manque jamais sa récompense? Voilà ce qui s'appelle aller au grand. Ces modèles-là sont décourageans; on a pitié de soi, et l'on s'ennuie. Le masque! le masque! Je donnerois un de mes doigts pour avoir trouvé le masque.

MOI.

Mais, avec cet enthousiasme pour les belles choses et cette facilité de génie que vous possédez, est-ce que vous n'avez rien inventé?

LUI.

Pardonnez-moi : par exemple, l'attitude admirative du dos, dont je vous ai parlé; je la regarde

comme mienne, quoiqu'elle puisse peut-être m'être contestée par des envieux. Je crois bien qu'on l'a employée auparavant; mais qui est-ce qui a senti combien elle étoit commode pour rire en dessous de l'impertinent qu'on admiroit? J'ai plus de cent façons d'entamer la séduction d'une jeune fille, à côté de la mère, sans que celle-ci s'en aperçoive, et même de la rendre complice. A peine entrois-je dans la carrière, que je dédaignai toutes les manières vulgaires de glisser un billet doux; j'ai dix moyens de me le faire arracher, et, parmi ces moyens, j'ose me flatter qu'il y en a de nouveaux. Je possède surtout le talent d'encourager un jeune homme timide; j'en ai fait réussir qui n'avoient ni esprit ni figure. Si cela étoit écrit, je crois qu'on m'accorderoit quelque génie.

MOI.

Cela vous feroit un honneur singulier.

LUI.

Je n'en doute pas.

MOI.

A votre place, je jetterois ces choses-là sur le papier. Ce seroit dommage qu'elles se perdissent.

LUI.

Il est vrai, mais vous ne soupçonnez pas combien je fais peu de cas de la méthode et des préceptes. Celui qui a besoin d'un protocole n'ira jamais loin; les génies lisent peu, pratiquent beau-

coup, et se font d'eux-mêmes. Voyez César, Turenne, Vauban, la marquise de Tencin, son frère le cardinal, et le secrétaire de celui-ci, l'abbé Trublet. Et Bouret? Qui est-ce qui a donné des leçons à Bouret? Personne : c'est la nature qui forme ces hommes rares-là. Croyez-vous que l'histoire du chien et du masque soit écrite quelque part?

MOI.

Mais à vos heures perdues, lorsque l'angoisse de votre estomac vide ou la fatigue de votre estomac surchargé éloigne le sommeil...

LUI.

J'y penserai. Il vaut mieux écrire de grandes choses que d'en exécuter de petites. Alors l'âme s'élève, l'imagination s'échauffe, s'enflamme et s'étend, au lieu qu'elle se rétrécit à s'étonner, auprès de la petite Hus, des applaudissemens que ce sot public s'obstine à prodiguer à cette minaudière de Dangeville, qui joue si platement, qui marche presque courbée en deux sur la scène, qui a l'affectation de regarder sans cesse dans les yeux de celui à qui elle parle et de jouer en dessous, et qui prend elle-même ses grimaces pour de la finesse, son petit trotter pour de la grâce; à cette emphatique Clairon qui est plus maigre, plus apprêtée, plus étudiée, plus empesée qu'on ne sauroit dire. Cet imbécile parterre les claque à tout rompre, et ne s'aperçoit pas que nous sommes un peloton d'agré-

mens (il est vrai que le peloton grossit un peu, mais qu'importe ?), que nous avons la plus belle peau, les plus beaux yeux, le plus joli bec, peu d'entrailles à la vérité, une démarche qui n'est pas légère, mais qui n'est pas non plus aussi gauche qu'on le dit. Pour le sentiment, en revanche, il n'en est aucune à qui nous ne damions le pion.

MOI.

Comment dites-vous tout cela ? Est-ce ironie ou vérité ?

LUI.

Le mal est que ce diable de sentiment est tout en dedans, et qu'il n'en transpire pas une lueur au dehors; mais, moi qui vous parle, je sais et je sais bien qu'elle en a. Si ce n'est pas cela précisément, c'est quelque chose comme cela. Il faut voir, quand l'humeur nous prend, comme nous traitons les valets, comme les femmes de chambre sont souffletées, comme nous menons à grands coups de pied les parties casuelles pour peu qu'elles s'écartent du respect qui nous est dû. C'est un petit diable, vous dis-je, tout plein de sentiment et de dignité... Oh çà, vous ne savez où vous en êtes, n'est-ce pas ?

MOI.

J'avoue que je ne saurois démêler si c'est de bonne foi ou méchamment que vous parlez. Je suis un bonhomme; ayez la bonté d'en user avec moi plus rudement et de laisser là votre art.

LUI.

Cela, c'est ce que nous débitons à la petite Hus, de la Dangeville et de la Clairon, mêlé par-ci par-là de quelques mots qui vous donnent l'éveil. Je consens que vous me preniez pour un vaurien, mais non pour un sot, et il n'y auroit qu'un sot ou un homme perdu d'amour qui pût dire sérieusement tant d'impertinences.

MOI.

Mais comment se résout-on à les dire?

LUI.

Cela ne se fait pas tout d'un coup; mais petit à petit on y vient. *Ingenii largitor venter.*

MOI.

Il faut être pressé d'une cruelle faim.

LUI.

Cela se peut; cependant, quelque fortes qu'elles vous paroissent, croyez que ceux à qui elles s'adressent sont plutôt accoutumés à les entendre que nous à les hasarder.

MOI.

Est-ce qu il y a là quelqu'un qui ait le courage d'être de votre avis?

LUI.

Qu'appelez-vous quelqu'un? C'est le sentiment et le langage de toute la société.

MOI.

Ceux d'entre vous qui ne sont pas de grands vauriens doivent être de grands sots.

LUI.

Des sots, là? Je vous jure qu'il n'y en a qu'un : c'est celui qui nous fête pour lui en imposer.

MOI.

Mais comment s'en laisse-t-on si grossièrement imposer? Car enfin la supériorité des talens de la Dangeville et de la Clairon est décidée.

LUI.

On avale à pleine gorgée le mensonge qui nous flatte, et l'on boit goutte à goutte une vérité qui nous est amère. Et puis nous avons l'air si pénétré, si vrai!

MOI.

Il faut cependant que vous ayez péché une fois contre les principes de l'art, et qu'il vous soit échappé par mégarde quelques-unes de ces vérités amères qui blessent : car, en dépit du rôle misérable, abject, vil, abominable, que vous faites, je crois qu'au fond vous avez l'âme délicate.

LUI.

Moi? point du tout. Que le diable m'emporte si je sais au fond ce que je suis. En général, j'ai l'esprit rond comme une boule, et le caractère franc comme l'osier. Jamais faux, pour peu que j'aie d'intérêt d'être vrai; jamais vrai, pour peu que j'aie

d'intérêt d'être faux. Je dis les choses comme elles me viennent : sensées, tant mieux; impertinentes, on n'y prend pas garde. J'use en plein de mon franc parler. Je n'ai pensé de ma vie, ni avant que de dire, ni en disant, ni après avoir dit : aussi je n'offense personne.

MOI.

Mais cela vous est pourtant arrivé avec les honnêtes gens chez qui vous viviez, et qui avoient pour vous tant de bontés.

LUI.

Que voulez-vous, c'est un malheur, un mauvais moment comme il y en a dans la vie. Point de félicité continue; j'étois trop bien, cela ne pouvoit durer. Nous avons, comme vous savez, la compagnie la plus nombreuse et la mieux choisie. C'est une école d'humanité, le renouvellement de l'antique hospitalité; tous les poëtes qui tombent, nous les ramassons : nous eûmes Palissot après sa *Zarès*, Bret après *le Faux Généreux;* tous les musiciens décriés, tous les auteurs qu'on ne lit point, toutes les actrices sifflées, tous les acteurs hués; un tas de pauvres honteux, plats parasites à la tête desquels j'ai l'honneur d'être, brave chef d'une troupe timide. C'est moi qui les exhorte à manger la première fois qu'ils viennent, c'est moi qui demande à boire pour eux : ils tiennent si peu de place! Quelques jeunes gens déguenillés qui ne

savent où donner de la tête, mais qui ont de la figure; d'autres, scélérats qui cajolent le patron et qui l'endorment, afin de glaner après lui sur la patronne. Nous paroissons gais; mais au fond nous avons tous de l'humeur et grand appétit. Des loups ne sont pas plus affamés; des tigres ne sont pas plus cruels : nous dévorons comme des loups, lorsque la terre a été longtemps couverte de neige; nous déchirons comme des tigres tout ce qui réussit. Quelquefois les cohues Bertin, Ménenge et Villemorien se réunissent : c'est alors qu'il se fait un beau bruit dans la ménagerie! Jamais on ne vit tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées. On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de d'Alembert, de Diderot. Et Dieu sait de quelles épithètes ils sont accompagnés! Nul n'aura de l'esprit s'il n'est aussi sot comme nous. C'est là que le plan de la comédie des *Philosophes* a été conçu; la scène du colporteur, c'est moi qui l'ai fournie, d'après la *Théologie en quenouille*. Vous n'êtes pas épargné là plus qu'un autre.

MOI.

Tant mieux! peut-être me fait-on plus d'honneur que je n'en mérite. Je serois humilié si ceux qui disent du mal de tant d'habiles et honnêtes gens s'avisoient de dire du bien de moi.

LUI.

Nous sommes beaucoup, et il faut que chacun paye son écot. Après le sacrifice des grands animaux, nous immolons les autres.

MOI.

Insulter la science et la vertu pour vivre, voilà du pain bien cher!

LUI.

Je vous l'ai déjà dit, nous sommes sans conséquence ; nous injurions tout le monde et nous n'affligeons personne. Nous avons quelquefois le pesant abbé d'Olivet, le gros abbé Le Blanc, l'hypocrite Batteux. Le gros abbé n'est méchant qu'avant dîner; son café pris, il se jette dans un fauteuil, les pieds appuyés contre la tablette de la cheminée, et s'endort comme un vieux perroquet sur son bâton. Si le vacarme devient violent, il bâille, étend ses bras, il frotte ses yeux et dit : « Eh bien! qu'est-ce? qu'est-ce?

— Il s'agit de savoir si Piron a plus d'esprit que Voltaire.

— Entendons-nous, c'est de l'esprit que vous dites? Il ne s'agit pas de goût? car du goût, votre Piron ne s'en doute pas.

— Ne s'en doute pas?

— Non... »

Et puis nous voilà embarqués dans une dissertation sur le goût. Alors le patron fait signe de la

main qu'on l'écoute, car c'est surtout de goût qu'il se pique. « Le goût... dit-il, le goût est une chose... » Ma foi, je ne sais quelle chose il disoit que c'étoit, ni lui non plus.

Nous avons quelquefois l'ami Robbé; il nous régale de ses contes équivoques, des miracles des convulsionnaires, dont il a été le témoin oculaire, et de quelques chants de son poëme sur un sujet qu'il connoît à fond. Je hais ses vers, mais j'aime à l'entendre réciter; il a l'air d'un énergumène. Tous s'écrient autour de lui : « Voilà ce qu'on appelle un poëte!... » Entre nous, cette poésie-là n'est qu'un charivari de toutes sortes de bruits confus, le ramage barbare des habitans de la tour de Babel.

Il nous vient aussi un certain niais, qui a l'air plat et bête, mais qui a de l'esprit comme un démon et qui est plus malin qu'un vieux singe. C'est une de ces figures qui appellent la plaisanterie et les nasardes, et que Dieu fit pour la correction des gens qui jugent à la mine, et à qui leur miroir auroit dû apprendre qu'il est aussi aisé d'être un homme d'esprit et d'avoir l'air d'un sot que de cacher un sot sous une physionomie spirituelle. C'est une lâcheté bien commune que celle d'immoler un bon homme à l'amusement des autres; on ne manque jamais de s'adresser à celui-ci. C'est un piége que nous tendons aux nouveaux venus,

et je n'en ai presque pas vu un seul qui n'y donnât... »

J'étois quelquefois surpris de la justesse des observations de ce fou sur les hommes et sur les caractères, et je le lui témoignai.

LUI.

C'est, me répondit-il, qu'on tire parti de la mauvaise compagnie comme du libertinage; on est dédommagé de la perte de son innocence par celle de ses préjugés. Dans la société des méchans, où le vice se montre à masque levé, on apprend à les connoître; et puis j'ai un peu lu.

MOI.

Qu'avez-vous lu?

LUI.

J'ai lu et je lis et relis sans cesse Théophraste, La Bruyère et Molière.

MOI.

Ce sont d'excellens livres.

LUI.

Ils sont bien meilleurs qu'on ne pense; mais qui est-ce qui sait les lire?

MOI.

Tout le monde, selon la mesure de son esprit.

LUI.

Presque personne. Pourriez-vous me dire ce qu'on y cherche?

MOI.

L'amusement et l'instruction.

LUI.

Mais quelle instruction? car c'est là le point.

MOI.

La connoissance de ses devoirs, l'amour de la vertu, la haine du vice.

LUI.

Moi, j'y recueille tout ce qu'il faut faire et tout ce qu'il ne faut pas dire. Ainsi, quand je lis *l'Avare,* je me dis : « Sois avare si tu veux, mais garde-toi de parler comme l'avare. » Quand je lis *le Tartuffe,* je me dis : « Sois hypocrite si tu veux, mais ne parle pas comme l'hypocrite. Garde des vices qui te sont utiles; mais n'en aie ni le ton ni les apparences, qui te rendroient ridicule. Pour te garantir de ce ton, de ces apparences, il faut les connoître : or ces auteurs en ont fait des peintures excellentes. Je suis moi et je reste ce que je suis, mais j'agis et je parle comme il convient. Je ne suis pas de ces gens qui méprisent les moralistes : il y a beaucoup à profiter, surtout avec ceux qui ont mis la morale en action. Le vice ne blesse les hommes que par intervalles; les caractères du vice les blessent du matin au soir. Peut-être vaudroit-il mieux être un insolent que d'en avoir la physionomie ; l'insolent de caractère n'insulte que de temps en temps, l'insolent de physionomie insulte

toujours. » Au reste, n'allez pas imaginer que je sois le seul lecteur de mon espèce ; je n'ai d'autre mérite ici que d'avoir fait, par système, par justesse d'esprit, par une vue raisonnable et vraie, ce que la plupart des autres font par instinct. De là vient que leurs lectures ne les rendent pas meilleurs que moi, mais qu'ils restent ridicules en dépit d'eux ; au lieu que je ne le suis que quand je veux, et que je les laisse alors loin derrière moi : car le même art qui m'apprend à me sauver du ridicule en certaines occasions m'apprend aussi dans d'autres à l'attraper heureusement. Je me rappelle alors tout ce que les autres ont dit, tout ce que j'ai lu, et j'y ajoute tout ce qui sort de mon fonds, qui est en ce genre d'une fécondité surprenante.

MOI.

Vous avez bien fait de me révéler ces mystères, sans quoi je vous aurois cru en contradiction.

LUI.

Je n'y suis point, car, pour une fois où il faut éviter le ridicule, heureusement il y en a cent où il faut s'en donner. Il n'y a pas de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il y a eu le fou du roi en titre, en aucun il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi, je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment, ou peut-être vous le mien : celui qui seroit sage n'auroit point de fou. Celui donc qui a

un fou n'est pas sage; s'il n'est pas sage, il est fou, et peut-être, fût-il le roi, le fou de son fou. Au reste, souvenez-vous que, dans un sujet aussi variable que les mœurs, il n'y a rien d'absolument, d'essentiellement, de généralement vrai ou faux, sinon qu'il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit, bon ou mauvais, sage ou fou, décent ou ridicule, honnête ou vicieux. Si par hasard la vertu avoit conduit à la fortune, ou j'aurois été vertueux, ou j'aurois simulé la vertu comme un autre. On m'a voulu ridicule, et je me le suis fait; pour vicieux, nature seule en avoit fait les frais. Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue : car, si nous venions à nous expliquer, il pourroit arriver que vous appelassiez vice ce que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice.

Nous avons aussi les auteurs de l'Opéra-Comique, leurs acteurs et leurs actrices, et plus souvent leurs entrepreneurs Corbie, Moette, tous gens de ressource et d'un mérite supérieur.

Et j'oubliois les grands critiques de la littérature, *l'Avant-Coureur, les Petites Affiches, l'Année littéraire, l'Observateur littéraire, le Censeur hebdomadaire,* toute la clique des feuillistes.

MOI.

L'Année littéraire! l'Observateur littéraire! Cela ne se peut : ils se détestent.

LUI.

Il est vrai; mais tous les gueux se réconcilient à la gamelle. Ce maudit *Observateur littéraire,* que le diable l'eût emporté lui et ses feuilles! C'est ce chien de petit prêtre avare, puant et usurier, qui est la cause de mon désastre. Il parut sur notre horizon hier pour la première fois; il arriva à l'heure qui nous chasse tous de nos repaires, l'heure du dîner. Quand il fait mauvais temps, heureux celui d'entre nous qui a la pièce de vingt-quatre sols dans sa poche pour payer le fiacre! Tel s'est moqué de son confrère qui étoit arrivé le matin crotté jusqu'à l'échine et mouillé jusqu'aux os, qui, le soir, rentre chez lui dans le même état. Il y en eut un, je ne sais plus lequel, qui eut, il y a quelques mois, un démêlé violent avec le Savoyard qui s'est établi à notre porte. Ils étoient en compte courant: le créancier vouloit que son débiteur se liquidât, et celui-ci n'étoit pas en fonds, et cependant il ne pouvoit monter sans passer par les mains de l'autre.

On sert, on fait les honneurs de la table à l'abbé, on le place au haut bout. J'entre, je l'aperçois. « Comment! l'abbé, lui dis-je, vous présidez? Voilà qui est fort bien pour aujourd'hui; mais demain vous descendrez, s'il vous plaît, d'une assiette, après-demain d'une autre assiette, et ainsi, d'assiette en assiette, soit à droite, soit à gauche, jusqu'à ce que de la place que j'ai occupée une fois

avant vous, Fréron une fois après moi, Dorat une fois après Fréron, Palissot une fois après Dorat, vous deveniez stationnaire auprès de moi, pauvre plat bougre comme vous, qui *siedo sempre come un maestoso cazzo fra duoi coglioni.* »

L'abbé, qui est bon diable et qui prend tout bien, se mit à rire; mademoiselle, pénétrée de mon observation et de la justesse de ma comparaison, se mit à rire; tous ceux qui siégeoient à droite et à gauche de l'abbé, ou qu'il avoit reculés d'un cran, se mirent à rire; tout le monde rit, excepté monsieur, qui se fâche, et me tient des propos qui n'auroient rien signifié si nous avions été seuls... « Rameau, vous êtes un impertinent!

— Je le sais bien, et c'est à cette condition que vous m'avez reçu.

— Un faquin.

— Comme un autre.

— Un gueux.

— Est-ce que je serois ici sans cela?

— Je vous ferai chasser.

— Après dîner, je m'en irai de moi-même...

— Je vous le conseille. »

On dîna; je n'en perdis pas un coup de dent. Après avoir bien mangé, bu largement, car, après tout, il n'en auroit été ni plus ni moins (messer Gaster est un personnage contre lequel je n'ai jamais boudé), je pris mon parti, et je me disposois

à m'en aller: j'avois engagé ma parole en présence de tant de monde qu'il falloit bien la tenir. Je fus un temps considérable à rôder dans l'appartement, cherchant ma canne et mon chapeau où ils n'étoient pas, et comptant toujours que le patron se répandroit dans un nouveau torrent d'injures, que quelqu'un s'interposeroit, et que nous finirions par nous raccommoder à force de nous fâcher. Jé tournois, je tournois, car moi je n'avois rien sur le cœur; mais le patron, lui, plus sombre et plus noir que l'Apollon d'Homère lorsqu'il décoche ses traits sur l'armée des Grecs, son bonnet une fois plus renfoncé que de coutume, se promenoit en long et en large, le poing sous le menton. Mademoiselle s'approche de moi : « Mais, Mademoiselle, qu'est-ce qu'il y a donc d'extraordinaire? Ai-je été différent aujourd'hui de moi-même?

— Je veux qu'il sorte.

— Je sortirai... Je ne lui ai pas manqué...

— Pardonnez-moi; on invite M. l'abbé, et...

— C'est lui qui s'est manqué à lui-même en invitant l'abbé, en me recevant, et avec moi tant d'autres belîtres tels que moi...

— Allons, mon petit Rameau, il faut demander pardon à M. l'abbé.

— Je n'ai que faire de son pardon.

— Allons, allons, tout cela s'apaisera... »

On me prend par la main, on m'entraîne vers le

fauteuil de l'abbé; j'étends les bras, je contemple l'abbé avec une espèce d'admiration, car qui est-ce qui a jamais demandé pardon à l'abbé? « L'abbé, lui dis-je, l'abbé, tout ceci est bien ridicule, n'est-il pas vrai? » Et puis je me mets à rire, et l'abbé aussi. Me voilà donc excusé de ce côté-là; mais il falloit aborder l'autre, et ce que j'avois à lui dire étoit une autre paire de manches. Je ne sais plus trop comment je tournai mon excuse: « Monsieur, voilà ce fou...

— Il y a trop longtemps qu'il me fait souffrir; je ne veux plus en entendre parler.

— Il est fâché...

— Oui, je suis très-fâché.

— Cela ne lui arrivera plus.

— Qu'au premier faquin... »

Je ne sais s'il étoit dans un de ces jours d'humeur où mademoiselle craint d'en approcher et n'ose le toucher qu'avec ses mitaines de velours, ou s'il entendit mal ce que je disois, ou si je dis mal : ce fut pis qu'auparavant. Que diable! est-ce qu'il ne me connoît pas? est-ce qu'il ne sait pas que je suis comme les enfans, et qu'il y a des circonstances où je laisse tout aller sous moi? Et puis je crois, Dieu me pardonne! que je n'aurois pas un moment de relâche. On useroit un pantin d'acier à tenir la ficelle du matin au soir et du soir au matin. Il faut que je les désennuie, c'est la con-

dition; mais il faut que je m'amuse quelquefois. Au milieu de ces imbroglios, il me passa par la tête une pensée funeste, une pensée qui me donna de la morgue, une pensée qui m'inspira de la fierté et de l'insolence : c'est qu'on ne pouvoit se passer de moi, que j'étois un homme essentiel.

MOI.

Oui, je crois que vous leur êtes très-utile, mais qu'ils vous le sont encore davantage. Vous ne retrouverez pas quand vous voudrez une aussi bonne maison; mais eux, pour un fou qui leur manque, ils en retrouveront cent.

LUI.

Cent fous comme moi! Monsieur le philosophe, ils ne sont pas si communs. Oui, des plats fous. On est plus difficile en sottise qu'en talent ou en vertu. Je suis rare dans mon espèce, oui, très-rare. A présent qu'ils ne m'ont plus, que font-ils? Ils s'ennuient comme des chiens. Je suis un sac inépuisable d'impertinences. J'avois à chaque instant une boutade qui les faisoit rire aux larmes; j'étois pour eux les Petites-Maisons entières.

MOI.

Aussi vous aviez la table, le lit, l'habit, veste et culotte, les souliers et la pistole par mois.

LUI.

Voilà le beau côté, voilà le bénéfice; mais des charges, vous n'en dites mot. D'abord, s'il étoit

bruit d'une pièce nouvelle, quelque temps qu'il fît, il falloit fureter dans tous les greniers de Paris jusqu'à ce que j'en eusse trouvé l'auteur; que je me procurasse la lecture de l'ouvrage, et que j'insinuasse adroitement qu'il y avoit un rôle qui seroit supérieurement rendu par quelqu'un de ma connoissance.

« Et par qui, s'il vous plaît?

—Par qui? Belle question! Ce sont les grâces, la gentillesse, la finesse.

— Vous voulez dire Mlle Dangeville! Par hasard, la connoîtriez-vous?

— Oui, un peu; mais ce n'est pas elle.

— Et qui donc? »

Je nommois tout bas.

« Elle?

— Oui, elle, » répétois-je un peu honteux, car j'ai quelquefois de la pudeur, et à ce nom il falloit voir comme la physionomie du poëte s'allongeoit, et d'autres fois comme on m'éclatoit au nez. Cependant, bon gré, mal gré qu'il en eût, il falloit que j'amenasse mon homme à dîner; et lui, qui craignoit de s'engager, rechignoit, remercioit. Il falloit voir comme j'étois traité quand je ne réussissois pas dans ma négociation! J'étois un butor, un sot, un balourd; je n'étois bon à rien; je ne valois pas le verre d'eau qu'on me donnoit à boire. C'étoit bien pis lorsqu'on jouoit, et qu'il falloit

aller intrépidement, au milieu des huées d'un public qui juge bien, quoi qu'on en dise, faire entendre mes claquemens de mains isolés, attacher les regards sur moi, quelquefois dérober les sifflets à l'actrice, et ouïr chuchoter à côté de soi : « C'est un des valets déguisés de celui qui couche. Ce maraud-là se taira-t-il?... » On ignore ce qui peut déterminer à cela; on croit que c'est ineptie, tandis que c'est un motif qui excuse tout.

MOI.

Jusqu'à l'infraction des lois civiles.

LUI.

A la fin cependant j'étois connu, et l'on disoit : « Oh! c'est Rameau... » Ma ressource étoit de jeter quelques mots ironiques qui sauvassent du ridicule mon applaudissement solitaire, qu'on interprétoit à contre-sens. Convenez qu'il faut un puissant intérêt pour braver ainsi le public assemblé, et que chacune de ces corvées valoit mieux qu'un petit écu.

MOI.

Que ne vous faisiez-vous prêter main-forte?

LUI.

Cela m'arrivoit aussi, et je glanois un peu là-dessus. Avant que de se rendre au lieu du supplice, il falloit se charger la mémoire des endroits brillans où il importoit de donner le ton. S'il m'arrivoit de les oublier ou de me méprendre, j'en avois le trem-

blement à mon retour : c'étoit un vacarme dont vous n'avez pas d'idée. Et puis à la maison une meute de chiens à soigner (il est vrai que je m'étois sottement imposé cette tâche), des chats dont j'avois la surintendance. J'étois trop heureux si *Micou* me favorisoit d'un coup de griffe qui déchirât ma manchette ou ma main. *Criquette* est sujette à la colique : c'est moi qui lui frotte le ventre. Autrefois mademoiselle avoit des vapeurs, ce sont aujourd'hui les nerfs. Je ne parle point d'autres indispositions légères, dont on ne se gêne point devant moi. Pour ceci, passe : je n'ai jamais prétendu contraindre ; j'ai lu je ne sais où qu'un prince, surnommé le Grand, restoit quelquefois appuyé sur le dossier de la chaise percée de sa maîtresse. On en use à son aise avec ses familiers, et j'en étois ces jours-là plus que personne. Je suis apôtre de la familiarité et de l'aisance ; je les prêchois là d'exemple, sans qu'on s'en formalisât. Il n'y avoit qu'à me laisser. Je vous ai ébauché le patron. Mademoiselle commence à devenir pesante ; il faut entendre les bons contes qu'ils en font !

MOI.

Vous n'êtes pas de ces gens-là ?

LUI.

Pourquoi non ?

MOI.

C'est qu'il est au moins indécent de donner du ridicule à ses bienfaiteurs.

LUI.

Mais n'est-ce pas pis encore de s'autoriser de ses bienfaits pour avilir son protégé?

MOI.

Mais, si le protégé n'étoit pas vil par lui-même, rien ne donneroit au protecteur cette autorité.

LUI.

Mais, si les personnages n'étoient pas ridicules par eux-mêmes, on n'en feroit pas de bons contes. Et puis est-ce ma faute s'ils s'encanaillent? est-ce ma faute, lorsqu'ils sont encanaillés, si on les trahit, si on les bafoue? Quand on se résout à vivre avec des gens comme nous et qu'on a le sens commun, il y a je ne sais combien de noirceurs auxquelles il faut s'attendre. Quand on nous prend, ne nous connoît-on pas pour ce que nous sommes, pour des âmes intéressées, viles et perfides? Si l'on nous connoît, tout est bien. Il y a un pacte tacite qu'on nous fera du bien et que tôt ou tard nous rendrons le mal pour le bien qu'on nous aura fait. Ce pacte ne subsiste-t-il pas entre l'homme et son singe et son perroquet? Le Brun jette les hauts cris que Palissot, son convive et son ami, ait fait des couplets contre lui: Palissot a dû faire les couplets, et c'est Le Brun qui a tort. Poinsinet jette

les hauts cris que Palissot ait mis sur son compte les couplets qu'il avoit faits contre Le Brun : Palissot a dû mettre sur le compte de Poinsinet les couplets qu'il avoit faits contre Le Brun, et c'est Poinsinet qui a tort. Le petit abbé Rey jette les hauts cris de ce que son ami Palissot lui a soufflé sa maîtresse, auprès de laquelle il l'avoit introduit : c'est qu'il ne falloit point introduire un Palissot chez sa maîtresse, ou se résoudre à la perdre ; Palissot a fait son devoir, et c'est l'abbé Rey qui a tort. Le libraire David jette les hauts cris de ce que son associé Palissot a couché ou voulu coucher avec sa femme ; la femme du libraire David jette les hauts cris de ce que Palissot a laissé croire à qui l'a voulu qu'il avoit couché avec elle : que Palissot ait couché ou non avec la femme du libraire David, ce qui est difficile à décider, car la femme a dû nier ce qui étoit et Palissot a pu laisser croire ce qui n'étoit pas ; quoi qu'il en soit, Palissot a fait son rôle, et c'est David et sa femme qui ont tort. Qu'Helvétius jette les hauts cris que Palissot le traduise sur la scène comme un malhonnête homme, lui à qui il doit encore l'argent qu'il lui prêta pour se faire traiter de sa mauvaise santé, se nourrir et se vêtir : a-t-il dû se promettre un autre procédé de la part d'un homme souillé de toutes sortes d'infamies, qui par passe-temps fait abjurer la religion à son ami ; qui s'empare du bien de ses asso-

ciés; qui n'a ni foi, ni loi, ni sentiment; qui court à la fortune *per fas et nefas;* qui compte ses jours par ses scélératesses, et qui s'est traduit lui-même sur la scène comme un des plus dangereux coquins, impudence dont je ne crois pas qu'il y eût dans le passé un premier exemple, ni qu'il y en ait un second dans l'avenir? Non. Ce n'est donc pas Palissot, mais c'est Helvétius qui a tort. Si l'on mène un jeune provincial à la ménagerie de Versailles, et qu'il s'avise par sottise de passer la main à travers les barreaux de la loge du tigre ou de la panthère; si le jeune homme laisse son bras dans la gueule de l'animal féroce, qui est-ce qui a tort? Tout cela est écrit dans le pacte tacite; tant pis pour celui qui l'ignore ou l'oublie. Combien je justifierois, par ce pacte universel et sacré, de gens qu'on accuse de méchanceté, tandis que c'est soi qu'on devroit accuser de sottise! Oui, grosse comtesse, c'est vous qui avez tort, lorsque vous rassemblez autour de vous ce qu'on appelle parmi les gens de votre sorte des espèces, et que ces espèces vous font des vilenies, vous en font faire, et vous exposent au ressentiment des honnêtes gens. Les honnêtes gens font ce qu'ils doivent, les espèces aussi, et c'est vous qui avez tort de les accueillir. Si Bertin vivoit doucement, paisiblement, avec sa maîtresse; si par l'honnêteté de leurs caractères ils s'étoient fait des connoissances honnêtes; s'ils

avoient appelé autour d'eux des hommes à talens, des gens connus dans la société par leur vertu; s'ils avoient réservé pour une petite société éclairée et choisie les heures de distraction qu'ils auroient dérobées à la douceur d'être ensemble, de s'aimer, de se le dire dans le silence de la retraite, croyez-vous qu'on en eût fait ni bons ni mauvais contes? Que leur est-il donc arrivé? Ce qu'ils méritoient; ils ont été punis de leur imprudence, et c'est nous que la Providence avoit destinés de toute éternité à faire justice des Bertins du jour, et ce sont nos pareils d'entre nos neveux qu'elle a destinés à faire justice des Mésanges et des Bertins à venir. Mais, tandis que nous exécutons ses justes décrets sur la sottise, vous qui nous peignez tels que nous sommes, vous exécutez ses justes décrets sur nous. Que penseriez-vous de nous si nous prétendions, avec des mœurs honteuses, jouir de la considération publique? Que nous sommes des insensés. Et ceux qui s'attendent à des procédés honnêtes de la part de gens nés vicieux, de caractères vils et bas, sont-ils sages? Tout a son vrai loyer dans ce monde. Il y a deux procureurs généraux : l'un à votre porte, qui châtie les délits contre la société; la nature est l'autre. Celle-ci connoît de tous les vices qui échappent aux lois. Vous vous livrez à la débauche des femmes, vous serez hydropique; vous êtes crapuleux, vous serez poumonique; vous ouvrez votre

porte à des marauds et vous vivez avec eux, vous serez trahi, persiflé, méprisé. Le plus court est de se résigner à l'équité de ces jugemens et de se dire à soi-même : « C'est bien fait! » de secouer ses oreilles et de s'amender, ou de rester ce qu'on est, mais aux conditions susdites.

MOI.

Vous avez raison.

LUI.

Au demeurant, de ces mauvais contes, moi, je n'en invente aucun, je m'en tiens au rôle de colporteur. Ils disent qu'il y a quelques jours, sur les cinq heures du matin, on entendit un vacarme enragé; toutes les sonnettes étoient en branle, c'étoient les cris interrompus et sourds d'un homme qu'on étouffe : « A moi... moi!... je suffoque... je meurs!... » Ces cris partoient de l'appartement du patron. On arrive, on le secourt. Notre grosse créature, dont la tête étoit égarée, qui n'y étoit plus, qui n'y voyoit plus, comme il arrive dans ce moment, s'élevoit sur ses deux mains, et, du plus haut qu'elle pouvoit, laissoit retomber sur les parties casuelles un poids de deux ou trois cents livres, animé de toute la vitesse que donne la fureur du plaisir. On eut beaucoup de peine à le dégager de là. Quelle diable de fantaisie a un petit marteau de se placer sous une lourde enclume!

MOI.

Vous êtes un polisson. Parlons d'autre chose. Depuis que nous causons, j'ai une question sur la lèvre.

LUI.

Pourquoi l'avoir arrêtée là si longtemps?

MOI.

C'est que j'ai craint qu'elle ne fût indiscrète.

LUI.

Après ce que je viens de vous révéler, j'ignore quel secret je puis avoir pour vous.

MOI.

Vous ne doutez pas du jugement que je porte de votre caractère?

LUI.

Nullement : je suis à vos yeux un être très-abject, très-méprisable, et je le suis aussi quelquefois aux miens, mais rarement; je me félicite plus souvent de mes vices que je ne m'en blâme; vous êtes plus constant dans votre mépris!

MOI.

Il est vrai; mais pourquoi me montrer toute votre turpitude?

LUI.

D'abord, c'est que vous en connoissiez une bonne partie, et que je voyois plus à gagner qu'à perdre à vous avouer le reste.

MOI.

Comment cela, s'il vous plaît?

LUI.

S'il importe d'être sublime en quelques genres, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel : son courage vous étonne, son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l'unité du caractère.

MOI.

Mais cette estimable unité de caractère, vous ne l'avez pas encore; je vous trouve de temps en temps vacillant dans vos principes; il est incertain si vous tenez votre méchanceté de la nature ou de l'étude, et si l'étude vous a porté aussi loin qu'il est possible.

LUI.

J'en conviens, mais j'y ai fait de mon mieux. N'ai-je pas eu la modestie de reconnoître des êtres plus parfaits que moi? ne vous ai-je pas parlé de Bouret avec l'admiration la plus profonde? Bouret est le premier homme du monde dans mon esprit.

MOI.

Mais, immédiatement après Bouret, c'est vous?

LUI.

Non.

MOI.

C'est donc Palissot?

LUI.

C'est Palissot, mais ce n'est pas Palissot seul.

MOI.

Et qui peut être digne de partager le second rang avec lui?

LUI.

Le renégat d'Avignon.

MOI.

Je n'ai jamais entendu parler de ce renégat d'Avignon, mais ce doit être un homme bien étonnant.

LUI.

Aussi l'est-il.

MOI.

L'histoire des grands personnages m'a toujours intéressé.

LUI.

Je le crois bien! Celui-ci vivoit chez un bon et honnête de ces descendans d'Abraham promis au père des croyans en nombre égal à celui des étoiles.

MOI.

Chez un juif?

LUI.

Chez un juif. Il avoit d'abord surpris la commisération, ensuite la bienveillance, enfin la confiance

la plus entière : car voilà comme il arrive toujours; nous comptons tellement sur nos bienfaits qu'il est rare que nous cachions notre secret à celui que nous avons comblé de nos bontés. Le moyen qu'il n'y ait pas des ingrats quand nous exposons l'homme à la tentation de l'être impunément! C'est une réflexion juste que notre juif ne fit pas. Il confia donc au renégat qu'il ne pouvoit en conscience manger du cochon. Vous allez voir tout le parti qu'un esprit fécond sut tirer de cet aveu. Quelques mois se passèrent pendant lesquels notre renégat redoubla d'attention. Quand il crut son juif bien touché, bien captivé, bien convaincu par ses soins qu'il n'avoit pas un meilleur ami dans toutes les tribus d'Israël... Admirez la circonspection de cet homme! il ne se hâte pas, il laisse mûrir la poire avant que de secouer la branche : trop d'ardeur pouvoit faire échouer ce projet. C'est qu'ordinairement la grandeur de caractère résulte de la balance naturelle de plusieurs qualités opposées.

MOI.

Eh! laissez là vos réflexions, et continuez-moi votre histoire.

LUI.

Cela ne se peut; il y a des jours où il faut que je réfléchisse : c'est une maladie qu'il faut abandonner à son cours. Où en étois-je?

MOI.

A l'intimité bien établie entre le juif et le renégat.

LUI.

Alors la poire étoit mûre... Mais vous ne m'écoutez pas. A quoi rêvez-vous?

MOI.

Je rêve à l'inégalité de votre ton, tantôt haut, tantôt bas.

LUI.

Est-ce que le ton de l'homme vicieux peut être un?... Il arrive un soir chez son ami, l'air effaré, la voix entrecoupée, le visage pâle comme la Mort, tremblant de tous ses membres.

« Qu'avez-vous?

— Nous sommes perdus.

— Perdus, et comment?

— Perdus, vous dis-je, sans ressource.

— Expliquez-vous.

— Un moment, que je me remette de mon effroi.

— Allons, remettez-vous, » lui dit le juif, au lieu de lui dire : « Tu es un fieffé fripon; je ne sais ce que tu as à m'apprendre, mais tu es un fieffé fripon; tu joues la terreur. »

MOI.

Et pourquoi lui devoit-il parler ainsi?

LUI.

C'est qu'il étoit faux et qu'il avoit passé la mesure. Cela est clair pour moi, et ne m'interrompez pas davantage. « Nous sommes perdus... perdus!... sans ressource! » Est-ce que vous ne sentez pas l'affectation de ces *perdus* répétés?... « Un traître nous a déférés à la sainte inquisition, vous comme juif, moi comme renégat, comme un infâme renégat... » Voyez comme le traître ne rougit pas de se servir des expressions les plus odieuses. Il faut plus de courage qu'on ne pense pour s'appeler de son nom; vous ne savez pas ce qu'il en coûte pour en venir là.

MOI.

Non, certes. Mais cet infâme renégat?...

LUI.

Est faux, mais c'est une fausseté bien adroite. Le juif s'effraye; il s'arrache la barbe, il se roule à terre, il voit les sbires à sa porte, il se voit affublé du *san-benito,* il voit son *auto-da-fé* préparé. « Mon ami, mon tendre ami, mon unique ami, quel parti prendre?

— Quel parti? De se montrer, d'affecter la plus grande sécurité, de se conduire comme à l'ordinaire. La procédure de ce tribunal est secrète, mais lente; il faut user de ses délais pour tout vendre. J'irai louer ou je ferai louer un bâtiment

par un tiers, oui, par un tiers, ce sera le mieux; nous y déposerons votre fortune : car c'est à votre fortune principalement qu'ils en veulent, et nous irons, vous et moi, chercher sous un autre ciel la liberté de servir notre Dieu et de suivre en sûreté la loi d'Abraham et de notre conscience. Le point important, dans la circonstance périlleuse où nous nous trouvons, est de ne point faire d'imprudence... »

Fait et dit. Le bâtiment est loué et pourvu de vivres et de matelots, la fortune du juif est à bord; demain à la pointe du jour ils mettent à la voile, ils peuvent souper gaiement et dormir en sûreté; demain ils échappent à leurs persécuteurs. Pendant la nuit, le renégat se lève, dépouille le juif de son portefeuille, de sa bourse et de ses bijoux, se rend à bord, et le voilà parti... Et vous croyez que c'est là tout? Bon! vous n'y êtes pas. Lorsqu'on me raconta cette histoire, moi je devinai ce que je vous ai tu pour essayer votre sagacité. Vous avez bien fait d'être un honnête homme : vous n'auriez été qu'un friponneau. Jusqu'ici le renégat n'est que cela : c'est un coquin méprisable à qui personne ne voudroit ressembler. Le sublime de sa méchanceté, c'est d'avoir été lui-même le délateur de son bon ami l'israélite, dont la sainte inquisition s'empara à son réveil, et dont, quelques jours après, on fit un beau feu de joie. Et ce fut ainsi que le renégat devint tranquille possesseur de la fortune

de ce descendant maudit de ceux qui ont crucifié Notre-Seigneur.

MOI.

Je ne sais lequel des deux me fait le plus d'horreur, ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez.

LUI.

Et voilà ce que je vous disois : l'atrocité de l'action vous porte au delà du mépris, et c'est la raison de ma sincérité. J'ai voulu que vous connussiez jusqu'où j'excellois dans mon art, vous arracher l'aveu que j'étois au moins original dans mon avilissement, me placer dans votre tête sur la ligne des grands vauriens, et m'écrier ensuite : *Vivat Mascarillus, fourbum imperator!* Allons, gai, monsieur le philosophe, chorus : *Vivat Mascarillus, fourbum imperator!*

Et là-dessus il se mit à faire un chant en fugue tout à fait singulier : tantôt la mélodie étoit grave et pleine de majesté, tantôt légère et folâtre ; dans un instant il imitoit la basse, dans un autre une des parties du dessus ; il m'indiquoit de ses bras et de son cou allongé les endroits des tenues, et s'exécutoit, se composoit à lui-même un chant de triomphe, où l'on voyoit qu'il s'entendoit mieux en bonne musique qu'en bonnes mœurs.

Je ne savois, moi, si je devois rester ou fuir,

rire ou m'indigner; je restai dans le dessein de tourner la conversation sur quelque sujet qui chassât de mon âme l'horreur dont elle étoit remplie. Je commençois à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutoit une action horrible, un exécrable forfait, comme un connoisseur en peinture ou en poésie examine les beautés d'un ouvrage de goût, ou comme un moraliste ou un historien relève et fait éclater les circonstances d'une action héroïque. Je devins sombre malgré moi; il s'en aperçut, et me dit :

LUI.

Qu'avez-vous ? Est-ce que vous vous trouvez mal ?

MOI.

Un peu; mais cela se passera.

LUI.

Vous avez l'air soucieux d'un homme tracassé de quelque idée sombre.

MOI.

C'est cela...

Après un moment de silence de sa part et de la mienne, pendant lequel il se promenoit en sifflant et en chantant, pour le ramener à son talent, je lui dis :

MOI.

Que faites-vous à présent ?

LUI.

Rien.

MOI.

Cela est très-fatigant.

LUI.

J'étois déjà suffisamment bête, j'ai été entendre cette musique de Duni et de nos autres jeunes faiseurs, qui m'a achevé.

MOI.

Vous approuvez donc ce genre?

LUI.

Sans doute.

MOI.

Et vous trouvez de la beauté dans ces nouveaux chants?

LUI.

Si j'y en trouve! pardieu, je vous en réponds. Comme cela est déclamé! quelle vérité! quelle expression!

MOI.

Tout art d'imitation a son modèle dans la nature. Quel est le modèle du musicien quand il fait un chant?

LUI.

Pourquoi ne pas prendre la chose de plus haut? Qu'est-ce qu'un chant?

MOI.

Je vous avouerai que cette question est au-des-

sus de mes forces. Voilà comme nous sommes tous : nous n'avons dans la mémoire que des mots que nous croyons entendre par l'usage fréquent et l'application même juste que nous en faisons; dans l'esprit, que des notions vagues. Quand je prononce le mot *chant*, je n'ai pas de notions plus nettes que vous et la plupart de vos semblables quand ils disent : *Réputation, blâme, honneur, vice, vertu, pudeur, décence, honte, ridicule.*

LUI.

Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accens de la passion; et vous voyez qu'en changeant là dedans les choses à changer, la définition conviendroit exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie. Maintenant, pour en venir à votre question, quel est le modèle du musicien ou du chant? C'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant; c'est le bruit, si le modèle est inanimé Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenteroit sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points; plus le chant sera vrai et plus il sera beau, et c'est ce qu'ont très-bien senti

nos jeunes musiciens. Quand on entend : *Je suis un pauvre diable,* on croit reconnoître la plainte d'un avare. S'il ne chantoit pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parleroit à la terre, quand il lui confie son or et qu'il lui dit : *O terre, reçois mon trésor!* Et cette petite fille qui sent palpiter son cœur, qui rougit, qui se trouble et qui supplie monseigneur de la laisser partir, s'exprimeroit-elle autrement? Il y a dans ces ouvrages toutes sortes de caractères, une variété infinie de déclamation : cela est sublime, c'est moi qui vous le dis. Allez, allez entendre le morceau où le jeune homme qui se sent mourir s'écrie : *Mon cœur s'en va!* Écoutez le chant, écoutez la symphonie, et vous me direz après quelle différence il y a entre les vraies voix d'un moribond et le tour de ce chant; vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas tout entière avec la ligne de la déclamation. Je ne vous parle pas de la mesure, qui est encore une des conditions du chant; je m'en tiens à l'expression, et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant, que j'ai lu quelque part : *Musices seminarium accentus* (l'accent est la pépinière de la mélodie). Jugez de là de quelle difficulté et de quelle importance il est de savoir bien faire le récitatif. Il n'y a point de bel air dont on ne puisse faire un beau récitatif, et point de beau récitatif dont un habile homme ne puisse faire un bel air. Je ne voudrois pas assurer que celui

qui récite bien chantera bien; mais je serois surpris que celui qui chante bien ne sût pas bien réciter. Et croyez tout ce que je vous dis là, car c'est le vrai.

MOI.

Je ne demanderois pas mieux que de vous en croire, si je n'étois arrêté par un petit inconvénient.

LUI.

Et cet inconvénient?

MOI.

C'est que, si cette musique est sublime, il faut que celle du divin Lulli, de Campra, de Destouches, de Mouret, et même, soit dit entre nous, celle du cher oncle, soit un peu plate.

LUI, *s'approchant de mon oreille, me répondit:*

Je ne voudrois pas être entendu, car il y a ici beaucoup de gens qui me connoissent; c'est qu'elle l'est aussi. Ce n'est pas que je me soucie du cher oncle, puisque *cher* il y a : c'est une pierre, il me verroit tirer la langue d'un pied qu'il ne me donneroit pas un verre d'eau; mais il a beau faire, à l'octave, à la septième : *hon, hon, hin, hin; tu, tu, tu, turlututu,* avec un charivari de diable, ceux qui commencent à s'y connoître, et qui ne prennent plus du tintamarre pour de la musique, ne s'accommoderont jamais de cela. On devroit défendre par une ordonnance de police à toute personne, de quelque qualité ou condition qu'elle fût, de

faire chanter le *Stabat* de Pergolèse. Ce *Stabat*, il falloit le faire brûler par la main du bourreau. Ma foi, ces maudits bouffons avec leur *Servante Maîtresse*, leur *Tracallo*, nous en ont donné rudement dans le cul. Autrefois un *Tancrède*, une *Issé*, une *Europe galante*, *les Indes*, *Castor*, *les Talens lyriques*, alloient à quatre, cinq, six mois; on ne voyoit pas la fin des représentations d'une *Armide*. A présent tout cela vous tombe les uns sur les autres comme des capucins de cartes. Aussi Rebel et Francœur en jettent-ils feu et flamme. Ils disent que tout est perdu, qu'ils sont ruinés, et que, si l'on tolère plus longtemps cette canaille chantante de la Foire, la musique nationale est au diable, et que l'Académie royale du cul-de-sac n'a qu'à fermer boutique. Il y a bien quelque chose de vrai là dedans. Les vieilles perruques qui viennent là depuis trente à quarante ans, tous les vendredis, au lieu de s'amuser comme ils ont fait par le passé, s'ennuient et bâillent sans trop savoir pourquoi; ils se le demandent et ne sauroient se répondre : que ne s'adressent-ils à moi! La prédiction de Duni s'accomplira, et, du train que cela prend, je veux mourir si dans quatre ou cinq ans, à dater du *Peintre amoureux de son modèle*, il y a un chat à fesser dans la célèbre impasse. Les bonnes gens! ils ont renoncé à leurs symphonies pour jouer des symphonies italiennes; ils ont cru qu'ils feroient

leurs oreilles à celles-ci, sans conséquence pour leur musique vocale, comme si la symphonie n'étoit pas au chant, à un peu de libertinage près, inspiré par l'étendue de l'instrument et la mobilité des doigts, ce que le chant est à la déclamation réelle! comme si le violon n'étoit pas le singe du chanteur, qui deviendra un jour, lorsque le difficile prendra la place du beau, le singe du violon! Le premier qui joua Locatelli fut l'apôtre de la nouvelle musique. A d'autres! à d'autres! On nous accoutumera à l'imitation des accens de la passion ou des phénomènes de la nature par le chant et la voix, par l'instrument : car voilà toute l'étendue de l'objet de la musique, et nous conserverons notre goût pour les vols, les lances, les gloires, les triomphes, les victoires? Va-t'en voir s'ils viennent, Jean! Ils ont imaginé qu'ils pleureroient ou riroient à des scènes de tragédie ou de comédie musiquées, qu'on porteroit à leurs oreilles les accens de la fureur, de la haine, de la jalousie, les vraies plaintes de l'amour, les ironies, les plaisanteries du théâtre italien ou françois, et qu'ils resteroient admirateurs de *Ragonde* ou de *Platée* (je t'en réponds, Tarare ponpon!); qu'ils éprouveroient sans cesse avec quelle facilité, quelle flexibilité, quelle mollesse, l'harmonie, la prosodie, les ellipses, les inversions de la langue italienne se prêtoient à l'art, au mouvement, à l'expression,

aux tours du chant et à la valeur mesurée des sons, et qu'ils continueroient d'ignorer combien la leur est roide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone. Eh! oui, oui; ils se sont persuadé qu'après avoir mêlé leurs larmes aux pleurs d'une mère qui se désole sur la mort de son fils, après avoir frémi de l'ordre d'un tyran qui ordonne un meurtre, ils ne s'ennuieroient pas de leur féerie, de leur insipide mythologie, de leurs petits madrigaux doucereux, qui ne marquent pas moins le mauvais goût du poëte que la misère de l'art qui s'en accommode. Les bonnes gens! Cela n'est pas et ne peut être. Le vrai, le bon, le beau, ont leurs droits; on les conteste, mais on finit par admirer; ce qui n'est pas marqué à ce coin, on l'admire un temps, mais on finit par bâiller. Bâillez donc, Messieurs, bâillez à votre aise, ne vous gênez pas. L'empire de la nature et de ma trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront jamais (le vrai, qui est le père et qui engendre le bon, qui est le fils, d'où procède le beau, qui est le saint-esprit), s'établit tout doucement. Le dieu étranger se place humblement sur l'autel à côté de l'idole du pays; peu à peu il s'y affermit; un beau jour il pousse du coude son camarade, et patatras, voilà l'idole en bas. C'est comme cela qu'on dit que les jésuites ont planté le christianisme à la Chine et aux Indes, et ces jansénistes ont beau dire, cette méthode

politique qui marche à son but sans bruit, sans effusion de sang, sans martyrs, sans un toupet de cheveux arraché, me semble la meilleure.

MOI.

Il y a de la raison à peu près dans tout ce que vous venez de dire.

LUI.

De la raison? Tant mieux: je veux que le diable m'emporte si j'y tâche! Cela va comme je te pousse. Je suis comme les musiciens de l'impasse quand mon oncle parut. Si j'adresse, à la bonne heure: c'est qu'un garçon charbonnier parlera toujours mieux de son métier que toute une académie et que tous les Duhamel du monde.

Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier quelques-uns des airs de *l'Ile des Fous*, du *Peintre amoureux de son modèle*, du *Maréchal ferrant*, de *la Plaideuse*, et de temps en temps il s'écrioit, en levant les mains et les yeux au ciel : « Si cela est beau, mordieu ! si cela est beau? Comment peut-on porter à sa tête une paire d'oreilles et faire une pareille question? » Il commençoit à entrer en passion et à chanter tout bas; il élevoit le ton à mesure qu'il se passionnoit davantage. Vinrent ensuite les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps, et

je dis : « Bon ! voilà la tête qui se perd et quelque scène nouvelle qui se prépare... »

En effet, il part d'un éclat de voix : « *Je suis un pauvre misérable... Monseigneur, Monseigneur, laissez-moi partir... O terre, reçois mon or, conserve bien mon trésor, mon âme, mon âme, ma vie! O terre!... Le voilà le petit ami, le voilà le petit ami! Aspettare e non venire... A Zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta...* Il entassoit et brouilloit ensemble trente airs italiens, françois, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères. Tantôt, avec une voix de basse-taille, il descendoit jusqu'aux enfers ; tantôt, s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchiroit le haut des airs ; imitant, de la démarche, du maintien, du geste, les différens personnages chantans ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure, et il en rend toute la minauderie ; là, il est prêtre, il est roi, il est tyran ; il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit ; il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air.

Tous les pousse-bois avoient quitté leurs échiquiers et s'étoient rassemblés autour de lui ; les fenêtres du café étoient occupées en dehors par les passans qui s'étoient arrêtés au bruit. On faisoit des éclats de rire à entr'ouvrir le plafond. Lui n'a-

percevoit rien, il continuoit, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne, s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre et le mener droit aux Petites-Maisons en chantant un lambeau des *Lamentations* de Jomelli. Il répétoit avec une précision, une vérité et une chaleur incroyables les plus beaux endroits de chaque morceau. Ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jérusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux. Tout y étoit, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression, et la douleur. Il insistoit sur les endroits où le musicien s'étoit particulièrement montré un grand maître. S'il quittoit la partie du chant, c'étoit pour prendre celle des instrumens, qu'il laissoit subitement pour revenir à la voix, entrelaçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout, s'emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée. Admirois-je? Oui, j'admirois. Étois-je touché de pitié? J'étois touché de pitié. Mais une teinte de ridicule étoit fondue dans ces sentimens et les dénaturoit.

Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisoit les différens instrumens; avec des joues renflées et bouffies et un son rauque et sombre, il rendoit les cors et les

bassons ; il prenoit un son éclatant et nasillard pour les hautbois, précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instrumens à corde dont il cherchoit les sons les plus approchés ; il siffloit les petites flûtes, il roucouloit les traversières, criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche.

Il faisoit une chaleur à périr, et la sueur qui suivoit les plis de son front et la longueur de ses joues se mêloit à la poudre de ses cheveux, ruisseloit et sillonnoit le haut de son habit. Que ne lui vis-je pas faire ! Il pleuroit, il rioit, il soupiroit, il regardoit ou attendri, ou tranquille, ou furieux. C'étoit une femme qui se pâme de douleur, c'étoit un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre. C'étoit la nuit avec ses ténèbres, c'étoit l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons. Sa tête étoit tout à fait perdue.

Épuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction, il resta immobile, stupide, étonné; il tournoit ses regards autour de lui comme un homme égaré qui cherche à reconnoître le lieu où il se trouve; il attendoit le retour de ses forces et de ses esprits; il essuyoit machinalement son visage. Semblable à celui qui verroit à son réveil son lit environné d'un grand nombre de personnes, dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écria dans le premier moment : « Eh bien, Messieurs, qu'est-ce qu'il y a?... D'où viennent vos ris et votre surprise? Qu'est-ce qu'il y a?... » Ensuite il ajouta : « Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien! Cependant, Messieurs, il ne faut pas mépriser certains airs de Lulli. Qu'on fasse mieux la scène de *J'attendrai l'aurore...* sans changer les paroles, j'en défie. Il ne faut pas mépriser quelques endroits de Campra, les airs de violon de mon oncle, ses gavottes, ses entrées de soldats, de prêtres, de sacrificateurs : *Pâles flambeaux, Jour plus affreux que les ténèbres... Dieu du Tartare, Dieu de l'oubli...* (*Là il enfloit sa voix, il soutenoit ses sons; les voisins se mettoient aux fenêtres, nous mettions nos doigts dans nos oreilles. Il ajoutoit :*) C'est qu'ici il faut des poumons, un grand organe, un volume d'air; mais, avant peu, serviteur à l'*Assomption*, le *Carême* et les *Rois* sont passés. Ils

ne savent pas encore ce qu'il faut mettre en musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à naître; mais ils y viendront à force d'entendre Pergolèse, le Saxon, Terradeglias, Traetta et les autres; à force de lire Métastase, il faudra bien qu'ils y viennent.

MOI.

Quoi donc! est-ce que Quinault, La Motte, Fontenelle, n'y ont rien entendu?

LUI.

Non, pour le nouveau style. Il n'y a pas six vers de suite, dans tous leurs charmans poëmes, qu'on puisse musiquer. Ce sont des sentences ingénieuses, des madrigaux légers, tendres et délicats; mais, pour savoir combien cela est vide de ressources pour notre art, le plus violent de tous, sans en excepter celui de Démosthène, faites-vous réciter ces morceaux : ils vous paroîtront froids, languissans, monotones. C'est qu'il n'y a rien là qui puisse servir de modèle au chant; j'aimerois autant avoir à musiquer les *Maximes* de La Rochefoucauld ou les *Pensées* de Pascal. C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres; il faut que la phrase soit courte, que le sens en soit coupé, suspendu; que le musicien puisse disposer de tout et de chacune de ses parties, en omettre un mot ou le répéter, y en ajouter un qui

lui manque, la tourner et retourner comme un polype, sans la détruire, ce qui rend la poésie lyrique françoise beaucoup plus difficile que dans les langues à inversions, qui présentent d'elles-mêmes tous ces avantages... *Barbare, cruel, plonge ton poignard dans mon sein! Me voilà prête à recevoir le coup fatal. Frappe, ose... Ah! je languis, je meurs... Un feu secret s'allume dans mes sens... Cruel amour, que veux-tu de moi?... Laisse-moi la douce paix dont j'ai joui... Rends-moi la raison...* Il faut que les passions soient fortes; la tendresse du musicien et du poëte lyrique doit être extrême;... l'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées: cela est trop loin de la simple nature. Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc! Il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai; les discours simples, les voix communes de la passion, nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent; le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne... »

Tandis qu'il me parloit ainsi, la foule qui nous environnoit, ou n'entendant rien, ou prenant peu d'intérêt à ce qu'il disoit, parce qu'en général l'enfant comme l'homme, et l'homme comme l'enfant, aiment mieux s'amuser que s'instruire, s'étoit retirée; chacun étoit à son jeu, et nous étions restés seuls dans notre coin. Assis sur une banquette, la tête appuyée contre le mur, les bras pendans, les yeux à demi fermés, il me dit:

LUI.

Je ne sais ce que j'ai. Quand je suis venu ici, j'étois frais et dispos, et me voilà roué, brisé, comme si j'avois fait dix lieues. Cela m'a pris subitement.

MOI.

Voulez-vous vous rafraîchir?

LUI.

Volontiers. Je me sens enroué, les forces me manquent, et je souffre un peu de la poitrine. Cela m'arrive presque tous les jours comme cela, sans que je sache pourquoi.

MOI.

Que voulez-vous?

LUI.

Ce qui vous plaira, je ne suis pas difficile : l'indigence m'a appris à m'accommoder de tout.

On nous servit de la bière, de la limonade. Il en remplit un grand verre qu'il vide deux ou trois

fois; puis, comme un homme ranimé, il tousse fortement, il se démène, il reprend :

LUI.

Mais, à votre avis, seigneur philosophe, n'est-ce pas une bizarrerie bien étrange qu'un étranger, un Italien, un Duni, vienne nous apprendre à donner l'accent à notre musique et assujettir notre chant à tous les mouvemens, à toutes les mesures, à tous les intervalles, à toutes les déclamations, sans blesser la prosodie? Ce n'étoit pas pourtant la mer à boire. Quiconque avoit écouté un gueux lui demander l'aumône dans la rue, un homme dans le transport de la colère, une femme jalouse et furieuse, un amant désespéré, un flatteur, oui, un flatteur radoucissant son ton, traînant ses syllabes d'une voix mielleuse, en un mot une passion, n'importe laquelle, pourvu que par son énergie elle méritât de servir de modèle au musicien, auroit dû s'apercevoir de deux choses : l'une que les syllabes longues ou brèves n'ont aucune durée fixe, pas même de rapport déterminé entre leurs durées; que la passion dispose de la prosodie presque comme il lui plaît; qu'elle exécute les plus grands intervalles, et que celui qui s'écrie dans le fort de sa douleur : « Ah! malheureux que je suis! » monte la syllabe d'exclamation au ton le plus élevé et le plus aigu, et descend les autres au ton le plus grave et le plus bas, faisant l'octave ou même un

plus grand intervalle, et donnant à chaque son la quantité qui convient au tour de la mélodie, sans que l'oreille soit offensée, sans que ni syllabe longue ni syllabe brève aient conservé la longueur ou la brièveté du discours tranquille. Quel chemin nous avons fait depuis le temps où nous citions la parenthèse d'*Armide : Le vainqueur de Renaud* (*si quelqu'un le peut être*)... l'*Obéissons sans balancer*... des *Indes galantes,* comme des prodiges de déclamation musicale ! A présent ces prodiges-là me font hausser les épaules de pitié. Du train dont l'art s'avance, je ne sais où il aboutira. En attendant, buvons un coup.

Il en but deux, trois, sans savoir ce qu'il faisoit. Il alloit se noyer comme il s'étoit épuisé, sans s'en apercevoir, si je n'avois déplacé la bouteille, qu'il cherchoit de distraction. Alors je lui dis :

MOI.

Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ?

LUI.

C'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas, une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et

qui ne vibre pas; ou peut-être que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens : d'où il est arrivé que mon oreille est devenue très-fine et que mon cœur est devenu sourd. Et puis c'est qu'il y avoit quelque chose de race. Le sang de mon père et le sang de mon oncle est le même sang; mon sang est le même que celui de mon père; la molécule paternelle étoit dure et obtuse, et cette maudite molécule première s'est assimilé tout le reste.

MOI.

Aimez-vous votre enfant?

LUI.

Si je l'aime, le petit sauvage! J'en suis fou.

MOI.

Est-ce que vous ne vous occuperez pas sérieusement d'arrêter en lui l'effet de la maudite molécule paternelle?

LUI.

J'y travaillerai, je crois, bien inutilement. S'il est destiné à devenir un homme de bien, je n'y nuirai pas; mais, si la molécule vouloit qu'il fût un vaurien comme son père, les peines que j'aurois prises pour en faire un homme honnête lui seroient très-nuisibles. L'éducation croisant sans cesse la pente de la molécule, il seroit tiré comme par deux forces contraires et marcheroit tout de guingois dans le chemin de la vie, comme

j'en vois une infinité, également gauches dans le bien et dans le mal. C'est ce que nous appelons des espèces, de toutes les épithètes la plus redoutable, parce qu'elle marque la médiocrité et le dernier degré du mépris. Un grand vaurien est un grand vaurien, mais n'est point une espèce. Avant que la molécule paternelle eût repris le dessus et l'eût amené à la parfaite abjection où j'en suis, il lui faudroit un temps infini, il perdroit ses plus belles années. Je n'y fais rien à présent, je le laisse venir. Je l'examine, il est déjà gourmand, patelin, filou, paresseux, menteur; je crains bien qu'il ne chasse de race.

MOI.

Et vous en ferez un musicien, afin qu'il ne manque rien à la ressemblance?

LUI.

Un musicien! un musicien! Quelquefois je le regarde en grinçant les dents, et je dis: « Si tu devois jamais savoir une note, je crois que je te tordrois le cou. »

MOI.

Et pourquoi cela, s'il vous plaît?

LUI.

Cela ne mène à rien.

MOI.

Cela mène à tout.

LUI.

Oui, quand on excelle; mais qu'est-ce qui peut se promettre de son enfant qu'il excellera? Il y a dix mille à parier contre un qu'il ne sera qu'un misérable racleur de cordes comme moi. Savez-vous qu'il seroit peut-être plus aisé de trouver un enfant propre à gouverner un royaume, à faire un grand roi, qu'un grand violon?

MOI.

Il me semble que les talens agréables, même médiocres, chez un peuple sans mœurs, perdu de débauche et de luxe, avancent rapidement un homme dans le chemin de la fortune. [Moi qui vous parle, j'ai entendu la conversation qui suit entre une espèce de protecteur et une espèce de protégé. Celui-ci avoit été adressé au premier comme à un homme obligeant qui pourroit le servir : « Monsieur, que savez-vous?

— Je sais passablement les mathématiques.

— Eh bien, montrez les mathématiques : après vous être crotté dix à douze ans sur le pavé de Paris, vous aurez trois à quatre cents livres de rente.

— J'ai étudié les lois, et je suis versé dans le droit.

— Si Puffendorf et Grotius revenoient au monde, ils mourroient de faim contre une borne.

— Je sais très-bien l'histoire et la géographie.

— S'il y avoit des parens qui eussent à cœur la bonne éducation de leurs enfans, votre fortune seroit faite; mais il n'y en a point.

— Je suis assez bon musicien.

— Eh! que ne disiez-vous cela d'abord? Et pour vous faire voir le parti qu'on peut tirer de ce dernier talent, j'ai une fille. Venez tous les jours, depuis sept heures et demie du soir jusqu'à neuf, vous lui donnerez leçon, et je vous donnerai vingt-cinq louis par an. Vous déjeunerez, dînerez, goûterez, souperez avec nous. Le reste de votre journée vous appartiendra, vous en disposerez à votre profit. »

LUI.

Et cet homme, qu'est-il devenu?

MOI.

S'il eût été sage, il eût fait fortune, la seule chose qu'il paroît que vous ayez en vue.]

LUI.

Sans doute, de l'or, de l'or; l'or est tout, et le reste, sans ór, n'est rien. Aussi, au lieu de lui faire farcir la tête de belles maximes, qu'il faudroit qu'il oubliât sous peine de n'être qu'un gueux, lorsque je possède un louis, ce qui ne m'arrive pas souvent, je me plante devant lui, je tire le louis de ma poche, je le lui montre avec admiration, je lève les yeux au ciel, je baise le louis devant lui, et, pour lui faire entendre mieux encore l'impor-

tance de la pièce sacrée, je lui bégaye de la voix, je lui désigne du doigt tout ce qu'on en peut acquérir, un beau fourreau, un beau toquet, un bon biscuit; ensuite je mets le louis dans ma poche, je me promène avec fierté, je relève la basque de ma veste, je frappe de la main sur mon gousset; et c'est ainsi que je lui fais concevoir que c'est du louis qui est là que naît l'assurance qu'il me voit.

MOI.

On ne peut rien de mieux; mais, s'il arrivoit que profondément pénétré de la valeur du louis, un jour...

MOI.

Je vous entends. Il faut fermer les yeux là-dessus, il n'y a point de principe de morale qui n'ait son inconvénient. Au pis aller, c'est un mauvais quart d'heure et tout est fini.

MOI.

Même d'après des vues si courageuses et si sages, je persiste à croire qu'il seroit bon d'en faire un musicien. Je ne connois pas de moyen d'approcher plus rapidement des grands, de mieux servir leurs vices et de mettre à profit les siens.

LUI.

Il est vrai; mais j'ai des projets d'un succès plus prompt et plus sûr. Ah! si c'étoit aussi bien une fille! mais, comme on ne fait pas ce qu'on veut, il

faut prendre ce qui vient, en tirer le meilleur parti, et pour cela ne pas donner bêtement, comme la plupart des pères, qui ne feroient rien de pis quand ils auroient médité le malheur de leurs enfans, l'éducation de Lacédémone à un enfant destiné à vivre à Paris. Si elle est mauvaise, c'est la faute des mœurs de ma nation, et non la mienne. En répondra qui pourra; je veux que mon fils soit heureux, ou, ce qui revient au même, honoré, riche et puissant. Je connois un peu les voies les plus faciles d'arriver à ce but, et je les lui enseignerai de bonne heure. Si vous me blâmez, vous autres sages, la multitude et le succès m'absoudront. Il aura de l'or, c'est moi qui vous le dis. S'il en a beaucoup, rien ne lui manquera, pas même votre estime et votre respect.

MOI.

Vous pourriez vous tromper.

LUI.

Ou il s'en passera, comme bien d'autres...

Il y avoit dans tout cela beaucoup de ces choses qu'on pense, d'après lesquelles on se conduit, mais qu'on ne dit pas. Voilà, en vérité, la différence la plus marquée entre mon homme et la plupart de nos entours. Il avouoit les vices qu'il avoit, que les autres ont; mais il n'étoit pas hypocrite. Il n'étoit ni plus ni moins abominable qu'eux, il étoit seule-

ment plus franc et plus conséquent, et quelquefois profond dans sa dépravation. Je tremblai de ce que son enfant deviendroit sous un pareil maître. Il est certain que, d'après des idées d'institution aussi strictement calquées sur nos mœurs, il devoit aller loin, à moins qu'il ne fût prématurément arrêté en chemin.

LUI.

Oh! ne craignez rien! Le point important, le point difficile auquel un bon père doit surtout s'attacher, ce n'est pas de donner à son enfant des vices qui l'enrichissent, des ridicules qui le rendent précieux aux grands (tout le monde le fait, sinon de système comme moi, au moins d'exemple et de leçon), mais de lui marquer la juste mesure, l'art d'esquiver à la honte, au déshonneur et aux lois. Ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits; il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau et qui en éparpille les rayons.

MOI.

Fort bien. Par cette comparaison, vous me ramenez des mœurs à la musique, dont je m'étois écarté malgré moi, et je vous en remercie : car, à ne vous rien celer, je vous aime mieux musicien que moraliste.

LUI.

Je suis pourtant bien subalterne en musique et bien supérieur en morale.

MOI.

J'en doute; mais, quand cela seroit, je suis un bon homme, et vos principes ne sont pas les miens.

LUI.

Tant pis pour vous. Ah! si j'avois vos talens!

MOI.

Laissons mes talens, et revenons aux vôtres.

LUI.

Si je savois m'énoncer comme vous! Mais j'ai un diable de ramage saugrenu, moitié des gens du monde et de lettres, moitié de la halle.

MOI.

Je parle mal; je ne sais que dire la vérité, et cela ne prend pas toujours, comme vous savez.

LUI.

Mais ce n'est pas pour dire la vérité, au contraire, c'est pour bien dire le mensonge que j'ambitionne votre talent. Si je savois écrire, fagoter un livre, tourner une épître dédicatoire, bien enivrer un sot de son mérite, m'insinuer auprès des femmes!

MOI.

Et, tout cela, vous le savez mille fois mieux que moi; je ne serois pas même digne d'être votre écolier.

LUI.

Combien de grandes qualités perdues et dont vous ignorez le prix!

MOI.

Je recueille tout celui que j'y mets.

LUI.

Si cela étoit, vous n'auriez pas cet habit grossier, cette veste d'étamine, ces bas de laine, ces souliers épais et cette antique perruque.

MOI.

D'accord. Il faut être bien maladroit quand on n'est pas riche et que l'on se permet tout pour le devenir; mais c'est qu'il y a des gens, comme moi, qui ne regardent pas la richesse comme la chose du monde la plus précieuse : gens bizarres.

LUI.

Très-bizarres. On ne naît point avec cette tournure d'esprit-là; on se la donne, car elle n'est pas dans la nature.

MOI.

De l'homme.

LUI.

De l'homme : tout ce qui vit, sans l'excepter, cherche son bien-être aux dépens de qui il appartiendra, et je suis sûr que, si je laissois venir le petit sauvage sans lui parler de rien, il voudroit être richement vêtu, splendidement nourri, chéri des

hommes, aimé des femmes, et rassembler sur lui tous les bonheurs de la vie.

MOI.

Si le petit sauvage étoit abandonné à lui-même, qu'il conservât toute son imbécillité et qu'il réunît au peu de raison de l'enfant au berceau la violence des passions de l'homme de trente ans, il tordroit le cou à son père et coucheroit avec sa mère.

LUI.

Cela prouve la nécessité d'une bonne éducation; et qui est-ce qui le conteste? et qu'est-ce qu'une bonne éducation, sinon celle qui conduit à toutes sortes de jouissances sans péril et sans inconvénient?

MOI.

Peu s'en faut que je ne sois de votre avis; mais gardons-nous de nous expliquer.

LUI.

Pourquoi?

MOI.

C'est que je crains que nous ne soyons d'accord qu'en apparence, et que, si nous entrons une fois dans la discussion des périls et des inconvéniens à éviter, nous ne nous entendions plus.

LUI.

Et qu'est-ce que cela fait?

MOI.

Laissons cela, vous dis-je; ce que je sais là-des-

sus, je ne vous l'apprendrai pas, et vous m'instruirez plus aisément de ce que j'ignore et de ce que vous savez en musique. Cher Rameau, parlons musique, et dites-moi comment il est arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres, avec l'enthousiasme qu'ils vous inspirent et que vous transmettez aux autres, vous n'ayez rien fait qui vaille...

Au lieu de me répondre, il se mit à hocher de la tête, et, levant le doigt au ciel, il s'écria : « Et l'astre! l'astre! Quand la nature fit Leo, Vinci, Pergolèse, Duni, elle sourit; elle prit un air imposant et grave en formant mon cher oncle Rameau, qu'on aura appelé pendant une dizaine d'années le grand Rameau, et dont bientôt on ne parlera plus. Quand elle fagota son neveu, elle fit la grimace, et puis la grimace, et puis la grimace encore. (*Et, en disant ces mots, il faisoit toutes sortes de grimaces du visage : c'étoit le mépris, le dédain, l'ironie, et il sembloit pétrir entre ses doigts un morceau de pâte et sourire aux formes ridicules qu'il lui donnoit. Cela fait, il jeta la pagode hétéroclite, et il dit :*) C'est ainsi qu'elle me fit et qu'elle me jeta à côté d'autres pagodes, les unes à gros ventres ratatinés, à cous courts, à gros yeux hors de la tête, apoplectiques; d'autres à cous obliques; il y en avoit de sèches, à l'œil vif, au nez crochu; toutes

se mirent à crever de rire en me voyant, et moi de mettre mes deux poings sur mes côtés et à crever de rire en les voyant : car les sots et les fous s'amusent les uns des autres ; ils se cherchent, ils s'attirent. Si, en arrivant là, je n'avois pas trouvé tout fait le proverbe qui dit que *l'argent des sots est le patrimoine des gens d'esprit,* on me le devroit. Je sentis que nature avoit mis ma légitime dans la bourse des pagodes, et j'inventai mille moyens de m'en ressaisir.

MOI.

Je sais ces moyens, vous m'en avez parlé, et je les ai fort admirés ; mais, entre tant de ressources, pourquoi n'avoir pas tenté celle d'un bel ouvrage ?

LUI.

Ce propos est celui d'un homme du monde à l'abbé Le Blanc. L'abbé disoit : « La marquise de Pompadour me prend sur la main, me porte jusque sur le seuil de l'Académie ; là elle retire sa main, je tombe et je me casse les deux jambes. » L'homme du monde lui répondoit : « Eh bien, l'abbé, il faut se relever et enfoncer la porte d'un coup de tête. » L'abbé lui répliquoit : « C'est ce que j'ai tenté ; et savez-vous ce qui m'en est revenu ? Une bosse au front... »

Après cette historiette, mon homme se mit à marcher la tête baissée, l'air pensif et abattu ; il

soupiroit, il pleuroit, se désoloit, levoit au ciel les mains et les yeux, se frappoit la tête du poing à se briser le front ou les doigts, et il ajoutoit : « Il me semble qu'il y a pourtant là quelque chose; mais j'ai beau frapper, secouer, il n'en sort rien... » Puis il recommençoit à secouer sa tête et à se frapper le front de plus belle, et il disoit : « Ou il n'y a personne là, ou l'on ne veut pas répondre. »

Un instant après, il prenoit un air fier, il relevoit sa tête, il s'appliquoit la main droite sur le cœur, il marchoit et disoit : « Je sens, oui, je sens... »

Il contrefaisoit l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit, qui commande, qui supplie, et prononçoit, sans préparation, des discours de colère, de commisération, de haine, d'amour; il esquissoit les caractères des passions avec une finesse et une vérité surprenantes; puis il ajoutoit : « C'est cela, je crois? Voilà que cela vient; voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter, précipiter les douleurs et faire sortir l'enfant. Seul, je prends la plume, je veux écrire; je me ronge les ongles, je m'use le front : serviteur, bonsoir, le dieu est absent. Je m'étois persuadé que j'avois du génie : au bout de ma ligne je lis que je suis un sot, un sot, un sot. Mais le moyen de sentir, de s'élever, de penser, de peindre fortement, en fréquentant avec des gens tels que ceux qu'il faut

voir pour vivre, au milieu des propos qu'on tient et de ceux qu'on entend, et de ce commérage : « Aujourd'hui le boulevard étoit charmant. Avez-vous entendu la petite Marmotte? Elle joue à ravir. Monsieur un tel avoit le plus bel attelage gris pommelé qu'il soit possible d'imaginer. La belle madame celle-ci commence à passer : est-ce qu'à l'âge de quarante-cinq ans on porte une coiffure comme celle-là? La jeune une telle est couverte de diamans qui ne lui coûtent guère.

— Vous voulez dire qui lui coûtent... cher?

— Mais non.

— Où l'avez-vous vue?

— A *l'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*. La scène du désespoir a été jouée comme elle ne l'avoit pas encore été. Le Polichinelle de la Foire a du gosier, mais point de finesse, point d'âme. Madame une telle est accouchée de deux enfans à la fois : chaque père aura le sien... » Et vous croyez que cela, dit, redit et entendu tous les jours, échauffe et conduit aux grandes choses?

MOI.

Non; il vaudroit mieux se renfermer dans son grenier, boire de l'eau, manger du pain sec et se chercher soi-même.

LUI.

Peut-être; mais je n'en ai pas le courage. Et puis sacrifier son bonheur à un succès incertain! Et

le nom que je porte, donc ? Rameau !... S'appeler Rameau, cela est gênant. Il n'en est pas des talens comme de la noblesse, qui se transmet et dont l'illustration s'accroît en passant du grand-père au père et du père au fils, du fils à son petit-fils, sans que l'aïeul impose quelque mérite à son descendant. La vieille souche se ramifie en une énorme tige de sots ; mais qu'importe ? Il n'en est pas ainsi du talent. Pour n'obtenir que la renommée de son père, il faut être plus habile que lui ; il faut avoir hérité de sa fibre... La fibre m'a manqué, mais le poignet s'est dégourdi, l'archet marche, et le pot bout : si ce n'est pas de la gloire, c'est du bouillon.

MOI.

A votre place, je ne me le tiendrois pas pour dit, j'essayerois.

LUI.

Et vous croyez que je n'ai pas essayé? Je n'avois pas quinze ans lorsque je me dis pour la première fois : « Qu'as-tu, Rameau? tu rêves ; et à quoi rêves-tu ? Que tu voudrois bien avoir fait ou faire quelque chose qui excitât l'admiration de l'univers... » Eh oui, il n'y a qu'à souffler et remuer les doigts, il n'y a qu'à ourler le bec, et ce sera une cane. Dans un âge plus avancé, j'ai répété le propos de mon enfance ; aujourd'hui je le répète encore, et je reste autour de la statue de Memnon.

MOI.

Que voulez-vous dire avec votre statue de Memnon?

LUI.

Cela s'entend, ce me semble. Autour de la statue de Memnon il y en avoit une infinité d'autres, également frappées des rayons du soleil; mais la sienne étoit la seule qui résonnât. Un poëte, c'est Voltaire, et puis qui encore? Voltaire; et le troisième? Voltaire; et le quatrième? Voltaire. Un musicien, c'est Rinaldo de Capoua, c'est Hasse, c'est Pergolèse, c'est Alberti, c'est Tartini, c'est Locatelli, c'est Terradeglias, c'est mon oncle, c'est ce petit Duni, qui n'a ni mine ni figure, mais qui sent, mordieu! qui a du chant et de l'expression. Le reste, auprès de ce petit nombre de Memnons, autant de paires d'oreilles fichées au bout d'un bâton : aussi sommes-nous gueux, si gueux que c'est une bénédiction. Ah! monsieur le philosophe, la misère est une terrible chose! Je la vois accroupie, la bouche béante pour recevoir quelques gouttes de l'eau glacée qui s'échappe du tonneau des Danaïdes. Je ne sais si elle aiguise l'esprit du philosophe, mais elle refroidit diablement la tête du poëte : on ne chante pas bien sous ce tonneau. Trop heureux encore celui qui peut s'y placer! J'y étois et je n'ai pas su m'y tenir. J'avois déjà fait cette sottise une fois. J'ai voyagé en Bo-

hême, en Allemagne, en Suisse, en Hollande, en Flandre, au diable au vert.

MOI.

Sous le tonneau percé ?

LUI.

Sous le tonneau percé. C'étoit un juif opulent et dissipateur, qui aimoit la musique et mes folies. Je musiquois comme il plaît à Dieu; je faisois le fou; je ne manquois de rien. Mon juif étoit un homme qui savoit sa loi et qui l'observoit raide comme une barre, quelquefois avec l'ami, toujours avec l'étranger. Il se fit une mauvaise affaire qu'il faut que je vous raconte, car elle est plaisante.

Il y avoit à Utrecht une courtisane charmante. Il fut tenté de la chrétienne; il lui dépêcha un grison avec une lettre de change assez forte. La bizarre créature rejeta son offre. Le juif en fut désespéré. Le grison lui dit : « Pourquoi vous affliger ainsi ? Si vous voulez coucher avec une jolie femme, rien n'est plus aisé, et même de coucher avec une plus jolie que celle que vous poursuivez : c'est la mienne, que je vous céderai au même prix. » Fait et dit. Le grison garde la lettre de change, et mon juif couche avec la femme du grison. L'échéance de la lettre de change arrive; le juif la laisse protester et s'inscrit en faux. Procès. Le juif disoit : « Jamais cet homme n'osera dire à quel prix il possède ma lettre, et je ne la payerai pas. »

A l'audience il interpelle le grison. « Cette lettre de change, de qui la tenez-vous?

— De vous.

— Est-ce pour de l'argent prêté?

— Non.

— Est-ce pour fourniture de marchandises?

— Non.

— Est-ce pour services rendus?

— Non; mais il ne s'agit point de cela, j'en suis possesseur, vous l'avez signée, et vous l'acquitterez.

— Je ne l'ai pas signée.

— Je suis donc un faussaire?

— Vous ou un autre dont vous êtes l'agent.

— Je suis un lâche, mais vous êtes un coquin; croyez-moi, ne me poussez pas à bout, je dirai tout; je me déshonorerai, mais je vous perdrai... »

Le juif ne tint compte de la menace, et le grison révéla toute l'affaire à la séance qui suivit. Ils furent blâmés tous les deux, et le juif condamné à payer la lettre de change, dont la valeur fut appliquée au soulagement des pauvres. Alors je me séparai de lui, je revins ici.

Quoi faire? car il falloit périr de misère ou faire quelque chose. Il me passa toutes sortes de projets par la tête. Un jour, je partois le lendemain pour me jeter dans une troupe de province, également bon ou mauvais pour le théâtre et pour l'orchestre.

Le lendemain, je songeois à me faire peindre un de ces tableaux attachés à une perche qu'on plante dans un carrefour, et où j'aurois crié à tue-tête : « Voilà la ville où il est né; et le voilà qui prend congé de son père l'apothicaire, le voilà qui arrive dans la capitale, cherchant la demeure de son oncle... Le voilà aux genoux de son oncle, qui le chasse... Le voilà avec un juif, etc., etc. » Le jour suivant, je me levois bien résolu de m'associer aux chanteurs des rues. Ce n'est pas ce que j'aurois fait de plus mal; nous serions allés concerter sous les fenêtres de mon cher oncle, qui en seroit crevé de rage. Je pris un autre parti...

Là il s'arrêta, passant successivement de l'attitude d'un homme qui tient un violon, serrant des cordes à tour de bras; à celle d'un pauvre diable exténué de fatigue, à qui les forces manquent, à qui les jambes fléchissent, prêt à expirer si on ne lui jette un morceau de pain; il désignoit son extrême besoin par le geste d'un doigt dirigé vers sa bouche entr'ouverte; puis il ajouta :

« Cela s'entend. On me jetoit le lopin; nous nous le disputions à trois ou quatre affamés que nous étions... Et puis pensez grandement, faites de belles choses au milieu d'une pareille détresse !

MOI.

Cela est difficile.

LUI.

De cascade en cascade, j'étois tombé là; j'y étois comme un coq en pâte. J'en suis sorti. Il faudra derechef scier le boyau et revenir au geste du doigt vers la bouche béante. Rien de stable dans ce monde : aujourd'hui au sommet, demain au bas de la roue. De maudites circonstances nous mènent, et nous mènent fort mal...

Puis, buvant un coup qui restoit au fond de la bouteille, et s'adressant à son voisin :

« Monsieur, par charité, une petite prise. Vous avez là une belle boîte. Vous n'êtes pas musicien?

— Non.

— Tant mieux pour vous, car ce sont de pauvres bougres... bien à plaindre. Le sort a voulu que je le fusse, moi, tandis qu'il y a à Montmartre, peut-être dans un moulin, un meunier, un valet de meunier, qui n'entendra jamais que le bruit de cliquet, et qui auroit trouvé les plus beaux chants. Rameau! au moulin, au moulin! c'est là ta place.

MOI.

A quoi que ce soit que l'homme s'applique, la nature l'y destinoit.

LUI.

Elle fait d'étranges bévues! Pour moi, je ne vois pas de cette hauteur où tout se confond : l'homme qui émonde un arbre avec des ciseaux, la chenille

qui en ronge la feuille, et d'où l'on ne voit que deux insectes différens, chacun à son devoir. Perchez-vous sur l'épicycle de Mercure et de là distribuez, si cela vous convient, et à l'imitation de Réaumur, lui, la classe des mouches en couturières, arpenteuses, faucheuses; vous, l'espèce des hommes, en hommes menuisiers, charpentiers, couvreurs, danseurs, chanteurs, c'est votre affaire; je ne m'en mêle pas. Je suis dans ce monde et j'y reste. Mais, s'il est dans la nature d'avoir appétit, car c'est toujours à l'appétit que j'en reviens, à la sensation qui m'est toujours présente, je trouve qu'il n'est pas du bon ordre de n'avoir pas toujours de quoi manger. Quelle diable d'économie! des hommes qui regorgent de tout, tandis que d'autres, qui ont un estomac importun comme eux, une faim renaissante comme eux, n'ont pas de quoi mettre sous la dent! Le pis, c'est la posture contrainte où nous tient le besoin. L'homme nécessiteux ne marche pas comme un autre : il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne, il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.

MOI.

Qu'est-ce que des positions

LUI.

Allez le demander à Noverre. Le monde en offre bien plus que son art n'en peut imiter.

MOI.

Et vous voilà aussi, pour me servir de votre expression, ou de celle de Montaigne, *perché sur l'épicycle de Mercure* et considérant les différentes pantomimes de l'espèce humaine.

LUI.

Non, non, vous dis-je, je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux outres le séjour des brouillards, je vais terre à terre. Je regarde autour de moi, et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime, comme vous en allez juger. »

Puis il se mit à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche béante, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte; il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe; il approche une chaise; il ouvre une porte; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux; il observe le maître et la maîtresse; il est immobile, les bras pendans, les jambes parallèles; il écoute, il cher-

che à lire sur les visages et il ajoute : « Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux.

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galiani, les extravagances de Rabelais, m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages, et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.

MOI.

Mais, à votre compte, dis-je à mon homme, il y a bien des gueux dans ce monde-ci, et je ne connois personne qui ne sache quelques pas de votre danse.

LUI.

Vous avez raison. Il n'y a dans tout un royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain; tout le reste prend des positions.

MOI.

Le souverain? Encore y a-t-il quelque chose à dire. Et croyez-vous qu'il ne se trouve pas de temps en temps à côté de lui un petit pied, un petit chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de pantomime? Quiconque a besoin d'un autre est indigent et prend une position : le roi prend une position devant sa maîtresse, et devant Dieu il fait

son pas de pantomime; le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet et de gueux devant son roi; la foule des ambitieux danse vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre; l'abbé de condition, en rabat et en manteau long au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux est le grand branle de la terre; chacun a sa petite Hus et son Bertin.

LUI.

Cela me console.

Mais, tandis que je parlois, il contrefaisoit à mourir de rire les positions des personnages que je nommois. Par exemple, pour le petit abbé, il tenoit son chapeau sous le bras et son bréviaire de la main gauche; de la droite il relevoit la queue de son manteau, il s'avançoit la tête un peu penchée sur l'épaule, les yeux baissés, imitant si parfaitement l'hypocrite que je crus voir l'auteur des *Réfutations* devant l'évêque d'Orléans. Aux flatteurs, aux ambitieux, il étoit ventre à terre : c'étoit Bouret au contrôle général.

MOI.

Cela est supérieurement exécuté; mais il y a pourtant un être dispensé de la pantomime. C'est le philosophe qui n'a rien et qui ne demande rien.

LUI.

Et où est cet animal-là? S'il n'a rien, il souffre; s'il ne sollicite rien. il n'obtiendra rien... et il souffrira toujours.

MOI.

Non; Diogène se moquoit des besoins.

LUI.

Mais il faut être vêtu.

MOI.

Non, il alloit tout nu.

LUI.

Quelquefois il faisoit froid dans Athènes.

MOI.

Moins qu'ici.

LUI.

On y mangeoit.

MOI.

Sans doute.

LUI.

Aux dépens de qui?

MOI

De la nature. A qui s'adresse le sauvage? A la terre, aux animaux, aux poissons, aux arbres, aux herbes, aux racines, aux ruisseaux.

LUI.

Mauvaise table.

MOI.

Elle est grande.

LUI.

— Mais mal servie.

MOI.

C'est pourtant celle qu'on dessert pour couvrir les nôtres.

LUI.

Mais vous conviendrez que l'industrie de nos cuisiniers, pâtissiers, rôtisseurs, traiteurs, confiseurs, y met un peu du sien. Avec la diète austère de votre Diogène, il ne devoit pas avoir des organes fort indociles.

MOI.

Vous vous trompez : l'habit du cynique étoit, autrefois, notre habit monastique avec la même vertu. Les cyniques étoient les carmes et les cordeliers d'Athènes

LUI.

Je vous y prends. Diogène a donc aussi dansé la pantomime, si ce n'est devant Périclès, du moins devant Laïs et Phryné!

MOI.

Vous vous trompez encore : les autres achetoient bien cher la courtisane qui se livroit à lui [pour le plaisir.

LUI

Mais, s'il arrivoit que la courtisane fût occupée et le cynique pressé...

MOI.

Il rentroit dans son tonneau et se passoit d'elle.

LUI.

Et vous me conseilleriez de l'imiter?

MOI.

Je veux mourir si cela ne vaudroit pas mieux que de ramper, de s'avilir et de se prostituer.]

LUI.

Mais il me faut un bon lit, une bonne table, un vêtement frais en été, du repos, de l'argent et beaucoup d'autres choses que je préfère de devoir à la bienveillance plutôt que de les acquérir par le travail.

MOI.

C'est que vous êtes un fainéant, un gourmand, un lâche, une âme de boue.

LUI.

Je crois vous l'avoir dit.

MOI.

Les choses de la vie ont un prix sans doute, mais vous ignorez celui du sacrifice que vous faites pour les obtenir. Vous dansez, vous avez dansé et continuerez de danser la vile pantomime.

LUI.

Il est vrai; mais il m'en a peu coûté et il ne m'en coûtera plus rien pour cela; et c'est par cette raison que je ferois mal de prendre une autre allure qui me peineroit et que je ne garderois pas. Mais je

vois, à ce que vous me dites là, que ma pauvre petite femme étoit une espèce de philosophe; elle avoit du courage comme un lion. Quelquefois nous manquions de pain et nous étions sans le sou; nous avions vendu presque toutes nos nippes. Je m'étois jeté sur le pied de notre lit, là je me creusois à chercher quelqu'un qui me prêtât un écu que je ne lui rendrois pas. Elle, gaie comme un pinson, se mettoit à son clavecin, chantoit et s'accompagnoit. C'étoit un gosier de rossignol, je regrette que vous ne l'ayez pas entendue. Quand j'étois de quelque concert, je l'emmenois avec moi; chemin faisant, je lui disois : « Allons, Madame, faites-vous admirer, déployez votre talent et vos charmes, enlevez, renversez... » Nous arrivions; elle chantoit, elle enlevoit, elle renversoit. Hélas ! je l'ai perdue, la pauvre petite! Outre son talent, c'est qu'elle avoit une bouche à recevoir à peine le petit doigt; des dents, une rangée de perles; des yeux, des pieds, une peau, des joues, des tetons! des jambes de cerf, des cuisses et des fesses à modeler. Elle auroit eu tôt ou tard le fermier général au moins. C'étoit une démarche, une croupe, ah! Dieu, quelle croupe !

Puis le voilà qui se met à contrefaire la démarche de sa femme. Il alloit à petits pas, il portoit sa tête au vent, il jouoit de l'éventail, il se démenoit

de la croupe; c'étoit la charge de nos petites coquettes la plus plaisante et la plus ridicule.

Puis, reprenant la suite de son discours, il ajoutoit :

« Je la promenois partout, aux Tuileries, au Palais-Royal, aux boulevards. Il étoit impossible qu'elle me demeurât. Quand elle traversoit la rue, le matin, en cheveux, et en pet-en-l'air, vous vous seriez arrêté pour la voir, et vous l'auriez embrassée entre quatre doigts sans la serrer. Ceux qui la suivoient, qui la regardoient trotter avec ses petits pieds, et qui mesuroient cette large croupe dont les jupons légers dessinoient la forme, doubloient le pas; elle les laissoit arriver, puis elle détournoit prestement sur eux ses deux grands yeux noirs et brillans qui les arrêtoient tout court : c'est que l'endroit de la médaille ne déparait pas le revers. Mais, hélas! je l'ai perdue, et toutes mes espérances de fortune se sont évanouies avec elle. Je ne l'avois prise que pour cela, je lui avois confié mes projets, et elle avoit trop de sagacité pour n'en pas concevoir la certitude, et trop de jugement pour ne les pas approuver. »

Et puis le voilà qui sanglote et qui pleure en disant :

« Non, non, je ne m'en consolerai jamais. Depuis, j'ai pris le rabat et la calotte.

MOI.

De douleur?

LUI.

Si vous voulez. Mais le vrai, pour avoir mon écuelle sur la tête... Mais voyez un peu l'heure qu'il est, car il faut que j'aille à l'Opéra.

MOI.

Qu'est-ce qu'on donne?

LUI.

Le Dauvergne. Il y a d'assez belles choses dans la musique, c'est dommage qu'il ne les ait pas dites le premier. Parmi ces morts, il y en a toujours qui désolent les vivants. Que voulez-vous, *Quisque suos non patimur manes*. Mais il est cinq heures et demie, j'entends la cloche qui sonne les vêpres de l'abbé de Canaye et les miennes. Adieu, monsieur le philosophe. N'est-il pas vrai que je suis toujours le même?

MOI.

Hélas! oui, malheureusement

LUI.

Que j'aie ce malheur-là encore seulement une quarantaine d'années : rira bien qui rira le dernier. »





PENSÉES DÉTACHÉES

SUR LA PEINTURE

LA SCULPTURE

L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE

POUR SERVIR DE SUITE AUX *SALONS*

DU GOUT



On retrouve les poëtes dans les peintres, et les peintres dans les poëtes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur que la lecture des grands ouvrages à un artiste.

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnois le talent dans presque tous

les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.

Le talent imite la nature, le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerois dix Watteau pour un Téniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle, et je préférerois volontiers Théocrite à tous les deux : s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai, et bien loin de l'afféterie de l'autre.

Question qui n'est pas aussi ridicule qu'elle le paroîtra : Peut-on avoir le goût pur quand on a le cœur corrompu?

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde et celui qui naît du sentiment de l'honnête? Le premier n'a-t-il pas ses caprices? N'a-t-il pas eu un législateur? et ce législateur, quel est-il?

Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations, et ces observations, quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connoître le motif de son jugement; il le cherche

quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.

Je me souviens de m'être promené dans les jardins de Trianon. C'étoit au coucher du soleil; l'air étoit embaumé du parfum des fleurs. Je me disois : « Les Tuileries sont belles; mais il est plus doux d'être ici. »

La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix, et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montroit éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différens modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.

Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles, peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût, est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont que perfectionné.

J'en demande pardon à Aristote, mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étoient pas infinis. Il n'y a

presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilége.

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire, elles ont nui à l'homme de génie.

Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtoient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur,* homme pusillanime qui crains de penser.

Je suis sûr que, lorsque Polygnote de Thasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.

Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées! De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et dans la *Vénus de Médicis*.

C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.

On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne sauroit rendre comme son secret.

Rien n'est si aisé que de reconnoître l'homme qui sent bien et qui parle mal de l'homme qui parle bien et qui ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour.

Le sentiment est difficile sur l'expression; il la cherche, et cependant ou il balbutie ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent; mais on l'aperçoit à sa lueur.

Un mauvais mot, une expression bizarre, m'en a quelquefois plus appris que dix belles phrases.

Rien n'est plus ridicule et plus ordinaire dans la société qu'un sot qui veut tirer d'embarras un homme de génie. Eh! pauvre idiot, laisse-le se tourmenter; le mot lui viendra, et, quand il l'aura dit, tu ne l'entendras pas.

DE LA CRITIQUE

Je voudrois bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.

Il en est une autre où j'enverrois bien des élèves, c'est celle où l'on apprendroit à voir le bien et à fermer les yeux sur le mal. Eh! n'as-tu vu dans Homère que l'endroit où le poëte peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille? Tu remues le sable d'un fleuve qui roule des paillettes d'or, et tu reviens les mains pleines de sable, et tu laisses les paillettes!

Je disois à un jeune homme : « Pourquoi blâmes-tu toujours, et ne loues-tu jamais? — C'est, me répondit-il, que mon blâme déplacé ne peut faire du mal qu'à un autre... » Si je ne l'avois connu pour un bon enfant, combien il se seroit trompé!

On est plus jaloux de passer pour un homme d'esprit que l'on ne craint de passer pour un méchant. N'est-ce donc pas assez des inconvéniens de l'esprit, sans y joindre ceux de la méchanceté? Tous les sots redoutent l'homme d'esprit; tout le

monde redoute le méchant, sans en excepter les méchans.

Il est peu, très peu d'hommes, qui se réjouissent franchement du succès de celui qui court la même carrière ; c'est un des phénomènes les plus rares de la nature.

L'ambition de César est bien plus commune qu'on ne pense; le cœur ne propose pas même l'alternative, il ne dit pas : *Aut Cæsar, aut nihil.*

Il est une certaine subtilité d'esprit très pernicieuse; elle sème le doute et l'incertitude. Ces amasseurs de nuages me déplaisent spécialement; ils ressemblent au vent qui remplit les yeux de poussière.

Il y a bien de la différence entre un raisonneur et un homme raisonnable. L'homme raisonnable se tait souvent, le raisonneur ne déparle pas.

Le poëte a dit :

. . . *Trahit sua quemque voluptas.*

Virgil., *Bucol.,* Eglog. ii, v. 65.

Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en at-

tendez rien qui vaille; et, lui reconnoîtriez-vous ce goût dès sa plus tendre jeunesse, suspendez encore votre jugement. Les Muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leurs faveurs à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrément. Combien elles ont fait d'amans malheureux, et combien elles en feront encore! Et, pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.

La sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de prendre du plaisir, ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris!... C'est celle du critique.

Plutarque dit qu'il y eut une fois un homme si parfaitement beau que, dans un temps où les arts florissoient, il mit en défaut toutes les ressources de la peinture et de la sculpture. Mais cet homme étoit un prince, il s'appeloit *Démétrius Poliorcète.* Il n'y avoit peut-être pas une seule partie dans cet homme que l'art ne pût encore embellir; la flatterie n'en doutoit pas, mais elle se gardoit bien de le dire.

Un peintre ancien a dit qu'il étoit plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve : c'est celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.

Il y a une fausse délicatesse, sinon funeste à l'art, au moins affligeante pour l'artiste. Un amateur qui reçoit ces juges dédaigneux dans sa galerie les arrête inutilement devant les morceaux les plus précieux; à peine obtiennent-ils un regard distrait. Ils sont là comme le rat de ville à la table du rat des champs.

. . . *Tangentis male singula dente superbo.*

HORAT., *Sermon.*, lib. II, Sat. VI, vers. 87.

Cela est fort beau, mais cela est toujours fort au-dessous de ce qu'ils ont vu ailleurs. Si c'est là le motif qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset, je te loue.

Quel que soit votre succès, attendez-vous à la critique. Si vous êtes un peu délicat, vous serez moins blessé de l'attaque de vos ennemis que de la défense de vos amis.

DE LA COMPOSITION

ET DU CHOIX DES SUJETS

Rien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire, mais cela ne l'est pas.

L'unité du tout naît de la subordination des parties, et de cette subordination naît l'harmonie, qui suppose la variété.

Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu.

La symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus. La vie et l'action d'une figure sont deux choses différentes. La vie est dans une figure en repos. Les artistes ont attaché au mot de *mouvement* une acception particulière. Ils disent d'une figure en repos qu'elle a du *mouvement*, c'est-à-dire qu'elle est prête à se mouvoir.

L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien foible imitation de l'harmonie de la nature. Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté.

C'est cet effet qui caractérise en grande partie le technique ou le faire de chaque maître.

Celui qui demande un tableau, plus il détaille

le sujet, plus il est sûr d'avoir un mauvais tableau. Il ignore combien dans le maître le plus habile l'art est borné.

Que m'importe que le *Laocoon* des statuaires soit antérieur ou non au Laocoon du poëte? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.

Tout étant égal d'ailleurs, j'aime mieux l'histoire que les fictions.

La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une sirène; mais, si la partie qui est femme étoit poisson, et celle qui est poisson étoit femme, je détournerois mes regards.

Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès les serpens repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais que son caractère m'inspire l'effroi, cela se peut : c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher.

Ovide, dans ses *Métamorphoses*, fournira à la peinture des sujets bizarres; Homère les fournira grands.

Pourquoi l'*Hippogriffe,* qui me plaît tant dans le poëme, me déplairoit-il sur la toile? J'en vais dire une raison, bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère; la toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être* à *il est.*

La fable des habitans de l'île de Délos métamorphosés en grenouilles est un sujet propre pour une grande pièce d'eau.

Jamais un peintre de goût n'occupera son pinceau des *compagnons d'Ulysse changés en pourceaux.* Le Carrache l'a fait pourtant au palais Farnèse.

Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.

Lucien parle d'une contrée où les habitans avoient le malheureux avantage de détacher leurs yeux de leur tête, et d'emprunter ceux de leurs voisins quand ils avoient égaré les leurs. — Où est cette contrée? — Et vous qui me faites cette question, de quel pays êtes-vous?

Horace a dit:

Nec pueros coram populo Medea trucidet.

HORAT., *De Art. poet.*, vers. 185.

et Rubens m'a montré *Judith sciant la tête d'Holopherne*. Ou Horace a dit, ou Rubens a fait une sottise.

Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.

Si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passoient à une postérité reculée, pour qui nous prendroit-elle? Pour des bêtes féroces ou des anthropophages.

Pourquoi est-ce que les ouvrages des anciens ont un si grand caractère? C'est qu'ils avoient tous fréquenté les écoles des philosophes.

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet.

Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective.

La plus belle pensée ne peut plaire à l'esprit si l'oreille est blessée. De là la nécessité du dessin et de la couleur.

Dans toute imitation de la nature il y a le

technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût, celui du technique n'appartient qu'aux artistes.

Quel que soit le coin de la nature que vous regardiez, sauvage ou cultivé, pauvre ou riche, désert ou peuplé, vous y trouverez toujours deux qualités enchanteresses : la vérité et l'harmonie.

Transportez Salvator Rosa dans les régions glacées voisines du pôle, et son génie les embellira.

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.

La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi : pour moi, ce n'est qu'un spectacle; pour lui, c'est encore un modèle.

Il y a des licences accordées au dessin, et peut-être au bas-relief, qu'on refuse à la peinture. La

vigueur du coloris fait sortir la fausseté, ou le hideux, ou le dégoûtant de l'objet.

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polixène, et il sera froid; l'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper, et il sera chaud. L'instant où il lui enfonceroit son glaive dans la poitrine inspireroit de l'horreur.

Je ne suis pas un capucin, j'avoue cependant que je sacrifierois volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvois hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir avec les autres beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tetons et de fesses : ces objets séduisans contrarient l'émotion de l'âme par le trouble qu'ils jettent dans les sens.

Je regarde *Suzanne*, et, loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place.

Monsieur de La Harpe, vous avez beau dire, il faut agiter, tourmenter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique : φόϐος καὶ ἔλεὸς; et vous

ne m'inspirerez ni la terreur ni la pitié si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'élèverez mon âme si la vôtre est vide de noblesse.

Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnoître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute; en être étonné, c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *Ed anch' io son pittore!*

Il faut sacrifier aux grâces, même dans la peinture de la mauvaise humeur et du souci.

Rien de plus piquant qu'un accessoire mélancolique dans un sujet badin.

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senun severiorum
Omnes unius æstimemus assis.
Soles occidere et redire possunt.
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia, mille, deinde centum.

VAL. CATULLI *Carmina,* ad Lesbiam; Car. v, vers. I et seq.

Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr ou par la main de l'homme sévère ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot.

« Quoi! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses?*

— Si je surprenois mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerois pas. » J'ai vu une fois une clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux.

Un tableau, une statue licencieuse, est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi : si une jeune innocente avoit été écartée du chemin de la vertu par quelques-unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés? et son père vous pardonneroit-il, et sa mère n'en mourroit-elle pas de douleur? Que vous ont fait ces parens honnêtes, pour vous jouer de la vertu de leurs enfans et de leur bonheur?

Je voudrois que le remords eût son symbole, et qu'il fût placé dans tous les ateliers.

La sérénité n'habite que dans l'âme de l'homme de bien; il fait nuit dans celle du méchant.

Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu, et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Lairesse, le spectateur dira : « Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela ; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien... — Mais peut-être que le dieu avoit la peau du dessus de la main douce, et celle du dedans rude. — Laissez-moi en repos ; vous n'êtes qu'un mauvais plaisant. »

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Il y a bien du monde ; » ou : « On étouffe ici ; » ou : « Il n'y a personne. » Eh bien ! si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, votre toile ne sera ni vide ni surchargée.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Qu'est-ce qui les a tous entassés dans cet endroit » ? ou : « Je les trouve bien isolés les uns des autres. » Eh bien ! si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées.

Si l'intérêt mesure la distance de chacune à l'objet principal, elles seront à leur véritable place.

Si l’intérêt varie leur position, elles auront leur véritable attitude.

Si l’intérêt varie leur expression, elles auront leur véritable caractère.

Si l’intérêt varie la distribution des ombres et des lumières, et que chaque figure prenne de la masse générale la portion relative à son importance, votre scène sera naturellement éclairée.

Si vos lumières et vos ombres sont larges, et que le passage des unes aux autres soit imperceptible et doux, vous serez harmonieux.

Il y a des espaces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l’imitation.

Quelquefois la nature est sèche, et jamais [illegible] ne le doit être.

Ce sont les limites étroites de l’art, sa pauvreté, qui ont distingué les couleurs en *couleurs amies* et en *couleurs ennemies*. Il y a des coloristes hardis qui ont négligé cette distinction : il est dangereux de les imiter, et de braver le jugement du goût fondé sur la nature de l’œil.

Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n’est pas celui de la nature ; soyez le disciple de l’arc-en-ciel, mais n’en soyez pas l’esclave.

Si vous savez ôter aux passions leurs grimaces, vous ne pécherez pas en les portant à l'extrême, relativement au sujet de votre tableau ; alors toute votre scène sera aussi animée qu'elle peut et doit l'être.

Je sais que l'art a ses règles, qui tempèrent toutes les précédentes; mais il est rare que le moral doive être sacrifié au technique. Ce n'est ni à Van Huysum ni à Chardin que je m'adresse : dans la peinture de genre il faut tout immoler à l'effet.

La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'âme et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid ; sans l'autre, l'exécution est faible; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier ; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds; ses rochers escarpés menacent le ciel; les torrens en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux. C'est là que l'amant a détourné sa bien-aimée, c'est là que son soupir n'est entendu que d'elle. C'est là que le philosophe, assis ou marchant à pas lents, s'enfonce

en lui-même. Si j'arrête mon regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne.

Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres. Entendez-vous, monsieur Machy?

Il faut réunir à une imagination grande et forte un pinceau ferme, sûr et facile : la tête de Deshays à la main de son beau-père.

Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature; il faut que je puisse dire : « Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est. »

Comme la poésie dramatique, l'art a ses trois unités : de temps, c'est au lever ou au coucher du soleil; de lieu, c'est dans un temple, dans une chaumière, au coin d'une forêt ou sur une place publique; d'action, c'est ou le Christ s'acheminant sous le poids d'une croix au lieu de son supplice, ou sortant du tombeau vainqueur des enfers, ou se montrant aux pèlerins d'Emmaüs.

L'unité de temps est encore plus rigoureuse

pour le peintre que pour le poëte; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

Les instans se succèdent dans la description du poëte; elle fourniroit à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père jusqu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein!

Ces principes sont rebattus: où est le peintre qui les ignore? où est le peintre qui les observe? On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume.

Avez-vous vu la sublime composition où Raphaël lève avec la main de la Vierge le voile qui couvre l'Enfant Jésus, et l'expose à l'adoration du petit saint Jean, qui est agenouillé à côté d'elle? Je disois à une femme du peuple :

« Comment trouvez-vous cela?

— Fort mal.

— Comment, fort mal? mais c'est un Raphaël.

— Eh bien! votre Raphaël n'est qu'un âne.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

— C'est la Vierge que cette femme-là?

— Oui, voilà l'Enfant Jésus?

— Cela est clair. Et celui-là?

— C'est saint Jean.

— Cela l'est encore. Quel âge donnez-vous à cet Enfant Jésus?

— Mais, quinze à dix-huit mois.

— Et à ce saint Jean?

— Au moins quatre à cinq ans.

— Eh bien! ajouta cette femme, les mères étoient grosses en même temps... »

Je n'invente point un conte, je dis un fait. Un autre fait, c'est que la composition n'en fut pas moins belle pour moi.

La même femme trouvoit l'*Enfant du silence,* de Carrache, énorme, monstrueux, et elle avoit raison. Elle étoit choquée de la disproportion de cet enfant avec sa mère délicate, et elle avoit encore raison.

C'est qu'il ne faut pas mettre la nature exagérée à côté de la nature vraie, sous peine de contradiction. Si les hommes d'Homère lancent des quartiers de roche, ses dieux enjambent les montagnes.

J'ai dit que l'artiste n'avoit qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais

je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir.

A mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend, et le champ du tableau peut s'accroître. Quelle est la plus grande quantité de cet angle au fond de l'œil? Quatre-vingt-dix degrés; au delà de cette mesure, on me montre plus d'espace que je n'en puis embrasser. De là la nécessité d'étendre les espaces situés au dehors de ces lignes.

Les compositions seroient monotones si l'action principale devoit rigoureusement occuper le milieu de la scène. On peut, on doit peut-être s'écarter de ce centre, mais avec sobriété.

Qu'est-ce qu'on entend par la balance de la composition? J'en ai peut-être une idée fausse: c'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignemens. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires, ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.

Pourquoi l'art s'accommode-t-il si aisément des sujets fabuleux, malgré leur invraisemblance? C'est par la même raison que les spectacles s'accommodent mieux des lumières artificielles que du jour. L'art et ces lumières sont un commencement d'illusion et de prestige. Je penserois volontiers que les scènes nocturnes auroient sur la toile plus d'effet que les scènes du jour si l'imitation en étoit aussi facile. Voyez, à Saint-Nicolas des Champs, Jouvenet ressuscitant le Lazare à la lueur des flambeaux; Voyez, sous le cloître des Chartreux, saint Bruno expirant à des lumières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. La résurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre.

Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que, si Newton a bien calculé, Énée et Didon seront contemporains.

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure.

Et vera incessu patuit Dea...

VIRGIL., *Æneid.* lib. I, v. 404.

Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge. *Alexandre épousa Roxane.* Qui étoit cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

Les erreurs consacrées par de grands artistes deviennent avec le temps des vérités populaires. S'il existoit plusieurs tableaux de *l'Enfant Jésus modelant et animant des oiseaux d'argile*, nous y croirions.

Beau sujet de tableau, c'est *Phryné traînée devant l'aréopage pour cause d'impiété, et absoute à la vue de son beau sein :* preuve, entre beaucoup d'autres, du cas que les Grecs faisoient de la beauté ou des modèles qui servoient pour leurs dieux et leurs déesses.

Baudouin a traité ce sujet, trop au-dessus de ses forces. Il n'a pas senti que les juges devoient occuper le côté gauche de la scène, et que la courtisane et son avocat devoient être à droite, l'avocat plus sur le fond, la courtisane plus voisine de moi. Il n'a pas su leur donner de l'expression. L'action de l'avocat, au moment où il arrache la tunique de Phryné, n'a ni l'enthousiasme ni la noblesse qu'elle exigeoit. Les juges, dont il étoit si naturel de varier les mouvemens, sont immobiles et froids. Je ne me rappelle pas qu'il y eût aucun concours

d'assistans; cependant on alloit entendre les causes singulières dans Athènes, comme dans Paris. Mais c'est la courtisane surtout qu'il étoit difficile de rendre : aussi ne l'a-t-il pas rendue.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

Horat., *De Art. poet.*, vers. 38-40.

Un petit peintre d'historiettes, tantôt ordinaires, tantôt galantes, ne pouvoit que faire un pauvre rôle devant un aréopage : ce qui est arrivé à Baudouin. Il est mort épuisé de débauches. Je n'en parlerois pas ainsi, je n'en parlerois point du tout, s'il vivoit. Deshays, l'autre gendre de Boucher, avoit les mêmes mœurs et a eu le même sort que Baudouin.

Quelque habile que soit un artiste, il est facile de discerner s'il a appelé le modèle ou travaillé de pratique : l'absence de certaines vérités de nature décèle ou son avarice ou sa vanité. — Mais, quand on a beaucoup imité cette nature, ne peut-on pas s'en passer? — Non. — Et pourquoi? — C'est que le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avoit des méplats, des méplats

où il y avoit des rondeurs ; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux.

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donneroit aux compositions un air d'apprêt insupportable. Allez aux Chartreux, voyez là quarante moines rangés sur deux files parallèles. Tous font la même chose, aucun ne se ressemble ; l'un a la tête renversée en arrière et les yeux fermés, l'autre l'a penchée et renfoncée dans son capuchon, et ainsi du reste de leurs membres. Je ne connois pas d'autre contraste que celui-là.

Quoi donc ! faut-il que l'un parle, quand un autre se tait ; que l'un crie, quand un autre parle ; que l'un se redresse, quand un autre se courbe ; que l'un soit triste, quand un autre est gai ; que l'un soit extravagant, quand un autre est sage ? Cela seroit trop ridicule.

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux ; et, si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité dont il est

impossible de s'affranchir sans être faux que deux figures différentes ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

Une composition doit être ordonnée de manière à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; une figure doit agir ou se reposer de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement.

Allez encore aux Chartreux, voyez *la Distribution des aumônes* de Bruno à cent pauvres qui se présentent autour de lui. Tous sont debout, tous demandent, tous tendent les mains pour recevoir; et dites-moi où est le contraste entre ces figures.

Je ne sais si le contraste technique a embelli quelques compositions; mais je suis sûr qu'il en a beaucoup gâté.

Le contraste que vous recommandez se sent; celui qui me plaît ne se sent pas.

Ne croyez pas qu'on puisse conserver la même action, et tourner et retourner sa figure en cent diverses manières : il n'y en a qu'une qui soit bien, parfaitement bien, et ce n'est jamais que notre ignorance qui laisse à l'artiste le choix entre plusieurs.

« Mais quoi! me direz-vous, un homme qui

ramasse une pièce d'argent à terre, un de ces mendians de Le Sueur, par exemple, ne la peut ramasser que d'une façon, ne peut se courber plus ou moins?

— A la rigueur, non.

— Ne peut avoir ses deux jambes parallèles, ou l'une placée en avant et l'autre reculée en arrière?

— Non.

— Prendre d'une main et appuyer ou ne pas appuyer de l'autre à terre?

— Non, non.

— Se précipiter avec rapidité ou ramasser avec nonchalance?

— Non, non, vous dis-je.

— Mais, si l'artiste n'étoit pas le maître de varier à sa fantaisie la position de ses figures, il faudroit qu'il renonçât à son talent, ou qu'à l'occasion d'une tête, d'un pied, d'une main, d'un doigt, il bouleversât toute son ordonnance.

— Cela paraît ainsi, mais cela n'est pas. Heureusement pour l'artiste, nous n'en savons pas assez pour sentir et accuser ses négligences. Daignez m'écouter encore un moment. L'artiste veut rendre d'après nature une action; il appelle le modèle, il lui dit : « Faites telle chose. » Le modèle obéit et fait la chose de la manière apparemment qui lui est la plus commode : c'est l'organisation qui lui est propre qui dispose de tous ses membres. Cela

est si vrai que, si l'artiste se sert d'un autre modèle, plus svelte ou plus lourd, plus jeune ou plus âgé, à qui il ordonne la même action, ce second modèle l'exécutera diversement. Que fait donc l'artiste qui lui relève ou baisse la tête, qui lui avance ou retire une jambe, ou qui lui pousse une main en avant, ou qui lui repousse l'autre en arrière? N'est-il pas évident qu'il contrarie l'organisation de cet homme, et qu'il le gêne plus ou moins?

— Eh! que m'importe, pourvu que cette gêne m'échappe, et que l'ensemble en soit plus parfait?

— Vous avez raison; mais convenez qu'il y a à cet agencement artificiel d'une figure des limites assez étroites, et qu'un peu trop de licence lui donneroit un air académique ou gêné, tout à fait maussade. »

Voulez-vous que je vous raconte un fait qui m'est personnel? Vous connoissez ou vous ne connoissez pas la statue de Louis XV placée dans une des cours de l'École militaire; elle est de Le Moyne. Cet artiste faisoit un jour mon portrait. L'ouvrage étoit avancé. Il étoit debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. « Mais, lui dis-je, monsieur Le Moyne, êtes-vous bien?

— Fort bien, me répondit-il.

— Et pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée ?

— C'est que par sa pression je risquerois de me renverser : il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne.

— A votre avis, le contraire seroit absurde ?

— Très-absurde.

— Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École militaire ?... »

A ce mot, Le Moyne resta stupéfait et muet. J'ajoutai : « Avez-vous eu le modèle pour cette figure ?

— Assurément.

— Avez-vous ordonné cette position à votre modèle ?

— Sans doute.

— Et comment s'est-il placé ? est-ce comme vous l'êtes à présent, ou comme votre statue ?

— Comme je suis.

— C'est donc vous qui l'avez arrangé autrement ?

— Oui, c'est moi, j'en conviens.

— Et pourquoi ?

— C'est que j'y ai trouvé plus de grâce... »

J'aurois pu ajouter : « Et vous croyez que la grâce est compatible avec l'absurdité ? » Mais je me tus par pitié ; je m'accusai même de dureté :

car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage, quand il n'y a plus de remède ? C'est le contrister bien en pure perte, surtout quand il n'est plus d'âge à se corriger... A présent je reviens à vous, et je vous demande si Le Moyne, au lieu d'agencer sa figure comme nous la voyons, n'auroit pas mieux fait de la rendre à peu près strictement d'après le modèle. Je dis à peu près : car, le modèle le plus parfait n'étant qu'un à peu près de la figure que l'artiste se proposoit d'exécuter, son action ne pouvoit être qu'un à peu près de l'action qu'il se proposoit de lui donner.

— Mais les fautes sont rarement aussi grossières.

— D'accord. Cependant vous entendrez souvent dire des compositions d'un artiste : « Il y a je « ne sais quoi de contraint dans ses figures. » Et savez-vous d'où naît cette contrainte ? De la liberté qu'il a prise de réduire l'action naturelle de son modèle aux maudites règles du technique : car convenez qu'une imitation rigoureuse, si elle avoit quelque vice, ce ne seroit pas celui-là.

— Mais, s'il arrive que le modèle soit gauche, que faire ?

— Sans balancer, en prendre un autre qui ne le soit pas. Tenter de corriger sa gaucherie, c'est s'exposer à tout gâter. Nous sentons bien qu'un modèle se tient mal ; mais, dans les actions un peu

extraordinaires, savons-nous ce qui lui manque pour se bien tenir, et le savons-nous avec cette précision que le scrupule de l'art exige? Les Flamands et les Hollandois, qui semblent avoir dédaigné le choix des natures, sont merveilleux sur ce point. Vous verrez, dans une *Kermesse* de Téniers, un nombre prodigieux de figures toutes occupées à différentes actions : les uns boivent, les autres ou dansent ou conversent, se querellent, ou se battent, ou s'en retournent en chancelant d'ivresse, ou poursuivent des femmes qui s'enfuient soit en riant, soit en criant ; parmi tant de scènes diverses, pas une position, pas un mouvement, pas une action qui ne vous semble être de la nature.

— Mais comment font les peintres de batailles?

— Il faut montrer le tableau au maréchal de Broglio, et lui demander ce qu'il en pense; ou plutôt conserver pour ce genre de peinture toute notre indulgence accoutumée. Comment voulez-vous qu'un modèle puisse montrer avec quelque vérité ou le soldat furieux qui s'élance, ou un soldat pusillanime qui se sauve avec effroi, et toute la variété des actions d'une journée sanglante? Le morceau produit-il une impression profonde, ne pouvez-vous ni en détacher ni lui continuer vos regards, tout est bien. N'entrons dans aucun détail minutieux. Avec des pieds négligés et des

mains estropiées ou informes, une belle bataille est toujours un prodige d'imagination et d'art. Et puis, comment accuser de contrainte des mouvemens au milieu d'une mêlée, où chaque individu, entouré de toutes parts de menaces et de périls, a la mort à droite, à gauche, par devant, par derrière, et ne sait où trouver de la sécurité? On sent qu'alors la position doit être vacillante, incertaine et tourmentée, excepté dans celui que la fureur emporte et qui va s'enfoncer lui-même dans la poitrine le glaive de son ennemi. Il a dit : « Vaincre ou mourir! » et, en conséquence de cette résolution, son mouvement est franc, son action décidée, et sa position ne souffre de gêne que par les obstacles qu'il rencontre.

J'ai dit quelque part que les mœurs anciennes étoient plus poétiques et plus pittoresques que les nôtres; j'en dis autant ici de leurs batailles. Quelle comparaison du plus beau Van der Meulen avec un tableau de Le Brun, tel que le *Passage du Granique?* Les mœurs en s'adoucissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts.

La peinture est tellement ennemie de la symétrie que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera pas d'en rompre la mono-

tonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière. La partie éclairée semble s'avancer vers l'œil, et la partie ombrée s'en éloigner.

La proportion produit l'idée de force et de solidité.

L'artiste évitera les lignes parallèles, les triangles, les carrés, et tout ce qui approche des figures géométriques, parce qu'entre mille cas où le hasard dispose des objets, il n'y en a qu'un seul où il rencontre ces figures. Pour les angles aigus, c'est l'ingratitude et la pauvreté de leurs formes qui les proscrivent.

Il y a une loi pour la peinture de genre et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés. Il faudroit leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étoient arrangés d'eux-mêmes, c'est-à-dire avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux.

Celui qui fait la statue dans *le Festin de Pierre* se tient roide, prend une attitude contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiteroit-il pas une bonne? En ce cas, il doit

s'arranger d'après son rôle comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche vers le haut du rocher, ne se meut pas?

Il ne faut pas croire que les êtres inanimés soient sans caractères. Les métaux et les pierres ont les leurs. Entre les arbres, qui n'a pas observé la flexibilité du saule, l'originalité du peuplier, la roideur du sapin, la majesté du chêne? entre les fleurs, la coquetterie de la rose, la pudeur du bouton, l'orgueil du lis, l'humilité de la violette, la nonchalance du pavot? *Lentove papavera collo.*

La ligne ondoyante est le symbole du mouvement et de la vie; la ligne droite est le symbole de l'inertie ou de l'immobilité. C'est le serpent qui vit, ou le serpent glacé.

Un sujet sur lequel je proposerois à un compositeur de s'exercer, c'est celui de *Joseph expliquant son songe à ses frères* rangés autour de lui et l'écoutant en silence. C'est là qu'il apprendroit à ordonner, à contraster et à varier les positions

et les expressions. J'en ai vu le dessin d'après Raphaël.

Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.

Les groupes se lient dans toute la composition, comme chaque figure dans le groupe.

Les chevaux de l'Aurore, ceux qui emportent le char du Soleil, s'acheminent vers un terme donné : la fougue irrégulière ne leur convient donc pas.

Carle Vanloo modeloit en argile les figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Lairesse peignoit ses figures, les découpoit et les assembloit de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Vanloo; j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrois que le moyen de Lairesse ne rendît l'ensemble, sinon maniéré, du moins froid.

C'est une action commune à plusieurs figures qui forme le groupe; les ombres et la lumière achèvent la liaison, mais ne la font pas.

Si l'on veut définir par l'effet le manque de re-

pos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention ; c'est une compagnie de beaux esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses.

Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil.

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe, aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite ou le tableau mal ordonné.

Il faut bien de l'art pour faire couper avec grâce une figure par la bordure. Cette figure ne sort jamais ; elle rentre toujours dans le lieu de la scène.

Téniers a fait la satire la plus forte des repoussoirs. Il y en a sans doute dans ses tableaux, mais

on ne sait où ils sont. Il exécute une composition à trente ou quarante personnages, comme le Guide, le Corrége ou le Titien font une Vénus toute nue. Les teintes, qui discernent et arrondissent les formes, se fondent les unes dans les autres si imperceptiblement que l'œil croit n'en apercevoir qu'une seule du même blanc. De même, dans Téniers, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer et reculer ses figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles, et il ne le trouve pas.

C'est qu'il en doit être d'un tableau comme d'un arbre ou de tout autre objet isolé dans la nature, où tout se sert réciproquement de repoussoir.

Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seroient trop délicats et trop fins pour être vus de loin, les traits de l'autre trop informes, trop grossiers, pour être vus de près. Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances !

On peut donner à un paysage l'apparence concave ou l'apparence convexe : celle-ci, s'il y a un sujet qui occupe le devant de la scène : alors le

fond se terminera en un espace vaste et presque illimité; celle-là, si le paysage est le sujet principal : l'espace nu est alors sur le devant, le paysage occupe et termine le fond. Je fais abstraction des percées que l'auteur se sera ménagées.

Rubens et le Corrége ont employé ces deux formes. *La Nuit* du Corrége est concave, son *Saint George* est convexe.

L'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond, l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique, et l'autre au paysage pur et simple.

Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions que je ferois volontiers une règle générale du contraire. Cela me sembleroit d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresseroit au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppoient, Suzanne est chaste et le peintre aussi : ni l'un ni l'autre ne me savoient là.

Il ne faut jamais interrompre de grandes masses par de petits détails; ces détails les rapetissent en

m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seroient bien plus hautes si elles étoient tout unies

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir plus d'une percée dans un paysage : deux couperoient la composition, et rendroient l'œil aussi perplexe qu'un voyageur à l'entrée de deux chemins.

La composition la plus étendue ne comporte qu'un très-petit nombre de divisions capitales, une, deux, trois tout au plus. Autour de ces divisions quelques figures isolées, quelques groupes de deux ou trois figures, font un très-bel effet.

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs, et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant les batailles de Le Brun. Quelquefois il est sur la scène, et le spectateur se met le doigt sur les lèvres et craint de le rompre.

En général, la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines, et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive.

Otez aux tableaux flamands et hollandois la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime.

Que voit-on dans ce tableau d'Eudamidas? Le moribond sur la couche; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls, le notaire qui reçoit ses dernières volontés; sur les pieds du lit, la femme d'Eudamidas assise et le dos tourné à son mari; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère et la tête penchée dans son giron. Il n'y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires? Pas d'autres que l'épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d'accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s'appelle des *bouche-trous* en peinture et des *frères chapeaux* en poésie.

Le silence, la majesté, la dignité de la scène, sont des choses peu senties par le commun des spectateurs. Presque toutes les *Saintes Familles* de Raphaël, du moins les plus belles, sont placées dans des lieux agrestes, solitaires et sauvages; et, quand il a choisi de pareils sites, il savoit bien ce qu'il faisoit.

Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, de générosité, d'effusion de cœur, se passent au bout du monde.

Peindre comme on parloit à Sparte.

En poésie dramatique et en peinture, le moins de personnages qu'il est possible.

La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.

Les peintres sont encore plus sujets au plagiat que les littérateurs; mais les premiers ont ceci de particulier, c'est de décrier et le maître et le tableau qu'ils ont copié. N'est-il pas vrai, monsieur Pierre?

Je regardois la cascade de Saint-Cloud, et je me disois : « Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en auroit coûté la moitié moins pour faire une belle chose! Qu'est-ce que tous ces petits jets d'eau, toutes ces petites chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, for-

mant dans son cours de profondes et larges ondes; les masses rustiques du haut, tapissées de mousse et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribués avec toute l'horreur de la sauvage nature? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en fera-t-il? Rien. Qu'on lui montre celle-ci, et aussitôt il tirera son crayon. »

Cet exemple n'est pas le seul où, pour s'assurer si l'ouvrage de l'art est de bon ou de mauvais goût, de grand goût ou de petit goût, il ne s'agit que d'en faire le sujet de l'imitation de la peinture. S'il est beau sur la toile, dites qu'il est beau en lui-même.

Le poëte dit :

Il n'est point. . . . . . de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Boileau, *Art poét.*, chant III, vers 1 et 2.

J'en excepte les têtes de nos jeunes femmes, coiffées comme elles le sont à présent.

Elzheimer, victime de la manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avoient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'auroit enrichi.

Dans toute composition en général, l'œil cherche le centre, et aime à s'arrêter sur le plan du milieu.

Les artistes appellent *réveillons* des accidens de lumière qui rompent la monotonie d'un endroit de la toile. Tous ces réveillons sont faux. On diroit qu'il en est d'un tableau comme d'un ragoût, auquel on peut toujours ôter ou donner une pointe de sel.

Quand on a bien choisi la nature, il est difficile de s'y conformer trop rigoureusement : autant de coups de pinceau donnés pour l'embellir, autant d'efforts malheureux pour lui ôter son originalité. Il y a une teinte de rusticité qui convient singulièrement aux ouvrages d'imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu'elle n'en ait été effacée par la main de l'homme. La nature ne fait point d'arbres en boule ; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître ; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup ? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes ; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin.

DU COLORIS

DE L'INTELLIGENCE DES LUMIÈRES ET DU CLAIR-OBSCUR.

Est-il vrai qu'il y ait plus de dessinateurs que de coloristes? Si cela est vrai, quelle en est la raison?

Il y a plus de logiciens que d'hommes éloquens, j'entends vraiment éloquens. L'éloquence n'est que l'art d'embellir la logique.

Il y a plus de gens de sens que d'hommes d'esprit; j'entends le vraiment bel esprit. L'esprit n'est que l'art d'habiller la raison.

Le chancelier Bacon et Corneille ont démontré que le bel esprit n'étoit pas incompatible avec le génie. Ce sont des montagnes au pied desquelles croissent des marguerites.

Nous avons notre clair-obscur comme les peintres, si son principal effet est d'empêcher l'œil de s'égarer, en le fixant sur certains objets.

Faute d'une lumière large, nos ouvrages papillotent comme les leurs.

Voulez-vous savoir ce que c'est que papilloter? Opposez l'*Esther devant Assuérus* au *Paralytique* de Greuze, Cicéron à Sénèque.

Tacite est le Rembrandt de la littérature : des ombres fortes et des clairs éblouissans.

Faites comme le Tintoret, qui, pour soutenir sa couleur, plaçoit à côté de son chevalet quelque morceau du Schiavone. Un jeune élève suivit ce conseil, et ne peignit plus.

Ennius n'avoit vu que l'ombre d'Homère.

« Ah ! si le Titien eût dessiné et composé comme Raphaël ! Ah ! si Raphaël eût colorié comme le Titien !... » C'est ainsi qu'on rabaisse deux grands hommes.

Je l'ai vu, ce *Ganymède* de Rembrandt. Il est ignoble : la crainte a relâché le sphincter de sa vessie ; il est polisson : l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu ; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle se peint !

Je vous entends : il falloit penser comme Léo-

charès et peindre comme Rembrandt... Oui, il falloit être sublime de tout point.

Il faut que la lumière, soit naturelle soit artificielle, soit une; des compositions éclairées en même temps par des lumières différentes sont très-communes.

On ramène toute la magie du clair-obscur à la grappe de raisin; et c'est une idée très-belle, et qui peut être simplifiée. La scène la plus vaste n'est qu'un grain de la grappe; fixez le point de l'œil, et dégradez les ombres et les lumières comme vous le verrez sur ce grain. Tracez sur votre toile le cercle terminateur de la lumière et de l'ombre.

Au lieu de votre principal groupe, mettez en perspective un prisme de la grandeur de votre première figure; continuez les lignes de ce prisme à tous les points qui terminent votre toile, et soyez sûr de ne pécher ni contre l'entente des lumières, ni contre la véritable diminution des objets.

Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste : « Faites ces choses », comme je lui dirois : « Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile. »

Ainsi, trois sortes de lignes préliminaires : la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures et les lignes de la perspective.

La pratique des couleurs réelles et des couleurs locales ne peut s'obtenir que d'une longue expérience.

Combien de choses l'artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette, et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse !

Le maître tâtonne moins que son élève, mais il tâtonne aussi.

Combien de beautés et de défauts inattendus naissent ou disparoissent sous le pinceau !

Je sais ce que cela deviendra est un mot qui n'est que d'un musicien, d'un littérateur ou d'un artiste consommé.

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art.

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner

à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture; un membre même faiblement estropié ôte à une statue presque tout son prix.

Les mains de Daphné, dont les doigts poussent des feuilles de laurier sous le pinceau de Lemoyne, sont pleines de grâce ; il y a dans la distribution de ces feuilles une élégance que je ne puis décrire. Je doute qu'il eût jamais rien fait de Lycaon métamorphosé en loup; les cornes naissantes sur la tête d'Actéon auroient été moins ingrates. La différence de ces sujets se sent mieux qu'elle ne s'explique.

Lairesse donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur.

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair, les teintes d'ombre et les demi-teintes d'ombre : système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière,* depuis le plus grand clair jusqu'à l'ombre la plus forte.

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette dégradation sur sa route : par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés; mais, quel que soit celui des moyens qu'on emploie, la dégradation n'en subsiste pas moins, soit qu'on la fortifie, soit qu'on l'affoiblisse, soit qu'on la retarde, soit qu'on l'accélère. Dans l'art, ainsi que dans la nature, rien par saut, *nihil per saltum;* et cela sous peine de faire ou des trous d'ombre ou des ronds de clair, et d'être découpé.

Ces trous d'ombre et ces ronds de clair ne se trouvent-ils pas dans la nature? Je le crois; mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?

Qu'est-ce qu'un fond? C'est ou un espace sans bornes, où toutes les couleurs des objets se confondent au loin, finissent par produire la sensation d'un blanc grisâtre; ou c'est un plan vertical qui reçoit la lumiere ou directe ou glissante, et qui, dans l'un et l'autre cas, est assujetti aux règles de la dégradation.

Ainsi qu'on l'a dit de la lumière et des ombres, les termes de *teintes* et de *demi-teintes* se disent d'une même couleur.

La teinte, qui sert de passage de la lumière à l'ombre, ou le dernier terme de la dégradation de la lumière, est plus large que celle de la lumière couchée vers le contour dans la partie claire. Lairesse l'appelle *demi-teinte.*

Tous ces préceptes ne peuvent être bien entendus que par l'artiste, qui devroit en marquer la pratique la baguette à la main, dans une galerie, sur différens ouvrages.

C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie, car le spectateur sent l'effet sans en pouvoir deviner la cause.

Rien n'est plus sûr : l'habitude perpétuelle de regarder les objets éloignés et voisins, d'en mesurer l'intervalle par la vue, a établi dans notre organe une échelle enharmonique de tons, de semi-tons, de quarts de tons, tout autrement étendue et tout aussi rigoureuse que celle de la musique par l'oreille, et l'on peint faux pour l'œil, comme l'on chante faux pour l'oreille.

L'entente des reflets dans une grande composition, ou l'action et la réaction des corps éclairés

les uns sur les autres, me semble d'une difficulté incompréhensible, tant pour la multitude que pour la mesure de ces causes. Je crois que, sur ce point, le plus grand peintre doit beaucoup à notre ignorànce.

C'est aux reflets que l'ombre doit sa clarté et son plus ou moins de clarté.

Il me semble que Rembrandt auroit dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit ;* sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi vigoureusement éclairée.

Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous? Si la lumière forte descend brusquement et perce les ténèbres d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste ; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle.

Par les reflets, la lumière primitive peut se replier sur elle-même et devenir plus forte par accident. Exemple : en même temps que la lumière primitive tombe sur un objet, cet objet peut encore recevoir le reflet d'un mur blanc. Je demande si l'objet ne doit pas avoir alors plus d'éclat que la lumière primitive. Il peut donc, et il doit donc

arriver, par accident, que la lumière primitive ne soit pas la plus forte lumière de la composition.

On n'a peut-être jamais dit aux élèves, dans aucune école, que l'angle de réflexion de la lumière, ainsi que des autres corps, étoit égal à l'angle d'incidence.

Le point lumineux étant donné, et l'ordonnance du tableau, je vois dans ma tête une multitude de rayons réfléchis qui se croisent entre eux et qui croisent la lumière directe. Comment l'artiste réussit-il à débrouiller toute cette confusion? S'il ne s'en soucie pas, comment sa composition me plaît-elle?

Qu'a de commun la lumière, et même la couleur d'un corps isolé et exposé à la lumière directe du soleil, avec la lumière et la couleur du même corps assailli de tous côtés par les reflets plus ou moins forts d'une multitude d'autres corps diversement éclairés et colorés? Franchement, je m'y perds, et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature.

Qu'est-ce qu'un corps rouge? Newton vous répondra : « C'est un corps qui absorbe tous les

autres rayons, et qui ne vous renvoie que les rouges. »

Que résulte-t-il du mélange de deux couleurs? une troisième, qui n'est ni l'une ni l'autre. Le vert est le résultat du bleu et du jaune.

Comment concilier la pratique de ces faits physiques avec la théorie des reflets qui combinent une multitude de diverses couleurs à la fois? Je m'y perds encore, et reviens à la même conclusion, que j'oublierai au premier coup d'œil que je jetterai sur mon Vernet; mais ce ne sera pas sans me dire : « Ce Vernet si harmonieux n'a peut-être pas sur toute sa surface un seul point qui, rigoureusement parlant, ne soit faux. » Cela m'afflige; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger.

Je me lève avant l'astre du jour; je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure; de grands arbres touffus s'élèvent sur leurs sommets; de vastes prairies sont étendues à leurs pieds; ces prairies sont coupées par les détours d'une rivière qui serpente. Là, c'est un château; ici, c'est une chaumière. Je vois arriver de loin le pâtre avec ses troupeaux; il sort à peine du hameau, et la poussière me dérobe encore la

vue de ses animaux. Toute cette scène silencieuse et presque monotone a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts; c'est un autre tableau, où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. Mets la main sur la conscience, Vernet, et réponds-moi, es-tu le rival du soleil? et ce prodige est-il aussi au bout de ton pinceau?

Les *rehauts* sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux.

Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces que seule; mais, cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.

Les reflets d'un corps obscur sont moins sensibles que les reflets d'un corps éclairé; et le corps éclairé est moins sensible aux reflets que le corps obscur.

L'air et la lumière circulent et jouent entre les poils hérissés de la hure d'un sanglier, entre les flocons touffus de la toison de la brebis, entre les inégalités de l'étoffe velue, entre les grains d'une terrasse sablonneuse. C'est l'absence de ce jeu qui donne le mat aux clairs du satin, une sorte de cru-

dité à ses ombres et à celles de toutes les étoffes glacées.

Les nuances diversement sensibles résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent; elles ne vont pas au delà de huit cent dix-neuf.

On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais est-ce Van Huysum qui le dit? Si Chardin me l'assure, je le croirai.

Santerre, dont le coloris étoit tendre et vrai, n'employoit que cinq couleurs. Les Anciens n'en ont employé que quatre : le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.

Le peintre est puni de la multiplicité de ses couleurs par le désaccord plus ou moins prompt de son tableau, suite nécessaire de l'action et de la réaction des matières les unes sur les autres. Le même châtiment est réservé au coloriste perplexe qui tourmente sa palette.

Le Giorgione, grand coloriste, selon le témoignage de de Piles, tiroit toutes ses carnations, quelle que fût la différence d'âge et de sexe, de quatre couleurs principales.

Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, Falconet eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il auroit dit, s'il eût été conséquent : « Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus? »

Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés, et tous ces riches ornemens des statues anciennes, me paroissent une invention de prêtres sans goût, invention qui est sortie des temples pour infecter la société.

Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.

Les connoisseurs font grand cas des eaux-fortes des peintres; et ils ont raison.

Quoique toute ma réflexion soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à sa magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note. Voyez ce que dit Lairesse, ce maître plus jaloux, à ce qu'il m'a semblé, de la perpétuité de son art que de sa propre réputation : « Ce bleuâtre qu'on appelle le tendre, le délicat, ne doit point être mis sur la toile quand on empâte le tableau, mais noyé

dans les teintes à la dernière main. On ne le fera point de bleu mélangé de gris et de blanc; mais on le répandra en trempant la pointe du pinceau dans le spalte tempéré et dans l'outremer... C'est le même faire pour les reflets ou réflexions de la lumière. »

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connoissance si difficile du technique de l'art? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de *contours coulants*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touches franches*, de *pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour*, de ces *laissés* ou *négligences heureuses*. Il faut voir et revoir la qualité à côté du défaut; un coup d'œil supplée à cent pages de discours.

Les traités élémentaires de peinture, au rebours des traités élémentaires des autres sciences, ne sont intelligibles que pour les maîtres.

Un artiste qui n'étoit pas sans talent fit le portrait d'un général d'armée. Le bâton de commandant qu'il tenoit dans sa main étoit si vif de lumière qu'on avoit beau fixer ses yeux sur la figure, le bâton les rappeloit toujours.

Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble ; l'œil est forcé de sautiller sur la toile.

DE L'ANTIQUE

Les exercices de la gymnastique produisoient deux effets : ils embellissoient les corps, et rendoient le sentiment de la beauté populaire.

Rubens faisoit un cas infini des anciens, qu'il n'imita jamais. Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays, cela ne s'entend pas.

Partout où il est honteux de servir de modèle à l'art, l'artiste fera rarement de belles choses. On n'aime pas assez la musique tant qu'on est scrupuleux sur les paroles.

Les jeunes Lacédémoniennes dansoient toutes nues, et les Athéniennes les appeloient *montre-cul*. Elles le montroient bien en pure perte pour les beaux-arts, qui n'étoient exercés à Sparte que par des étrangers ou des esclaves.

Question. Il est certain que, plus les parties fati-

guent, plus les muscles se gonflent et se détachent. Le lutteur de profession n'a pas le bras droit aussi arrondi, aussi coulant que le bras gauche. Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut?

L'*Hercule* de Glycon a le cou très-fort, relativement à la tête et aux jambes.

Ces belles antiques, vous les voyez, mais vous n'avez jamais entendu le maître; vous ne l'avez point vu le ciseau à la main; mais l'esprit de l'école est perdu pour vous; mais vous n'avez pas sous vos yeux l'histoire en bronze ou en marbre des progrès successifs de l'art, depuis son origine grossière jusqu'au moment de sa perfection. Vous êtes, relativement à ces chefs-d'œuvre, ce que le physicien est relativement aux phénomènes de la nature.

L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau.

Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur.

Le choix de la nature est indifférent à Pigalle; il a cependant fait une fois un *Mercure* et une *Vénus* dignes des anciens. Estime-t-il, n'estime-t-il pas ces ouvrages?

Sa *Vierge* de Saint-Sulpice a les narines serrées et les autres défauts du visage de sa femme.

Si je demandois à un artiste : « Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu? » je ne serois ni choqué ni surpris s'il me répondoit : « Je cherche une antique. »

Antoine Coypel étoit certainement un homme d'esprit lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivans des statues antiques que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs.

On a reproché au Poussin de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?

Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses* ne savent pas ce qu'elle fait.

Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve

à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.

Le *Laocoon* et l'*Apollon* ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite, le premier de quatre minutes ou un tiers de partie, le second de près de neuf minutes. La *Vénus de Médicis* a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfans du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. On explique cela par l'endroit d'où ces figures devroient être vues. Ces parties, paroissant de là en raccourci, auroient semblé défectueuses. L'altération de la nature est bien hardie, et cette explication d'Audran sujette à bien des difficultés. Cependant il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oseroit en faire autant? quel est celui qui l'auroit osé sans être blâmé? Que nous serions heureux si nos contemporains vouloient nous juger comme si nous étions morts il y a trois mille ans!

Ceux qui ont attaqué la tête de la *Vénus de Médicis* n'ont pas, ce me semble, saisi l'esprit de la figure. Le caractère d'une femme qui se dérobe à des regards indiscrets peut-il être trop sévère?

Comment appelez-vous cette Vénus? — *Vénus pudique.* — Eh bien! tout est dit.

Le peintre Timanthe, d'après le poëte Euripide, a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois, et il n'y faut pas revenir.

Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus; cependant le poëte a dit :

Inornatos laniavit Diva capillos,
Et repetita suis percussit pectora palmis.

OVID, *Métamorph.*, V, vers 472.

D'où vient cela, si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfans, c'est la dignité de l'homme conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourmens!

Falconet s'est bien moqué du *Pâris* d'Euphranor, où l'on reconnoissoit l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. Quoi

donc! est-ce que cette figure ne pouvoit pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses : je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la fausse douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté ; et, s'il falloit entrer dans le détail, je désignerois chaque trait de sa personne analogue à chacune de ces passions : ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchoit une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouveroit-on pas.

Le point important de l'artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortement rendue que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres, qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième.

Et puis, l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter sur mon imagination? et, lorsqu'on nous a prononcé le nom d'un homme connu par ses bonnes ou ses mauvaises mœurs, ne lisons-nous pas tout courant sur son visage l'histoire de sa vie?

Falconet, qui chicane Pline, auroit-il été plus indulgent pour Gomazzo, qui dit, d'une maquette

du *Christ enfant* de Léonard de Vinci, que « nella si vide la simplicità e purità del Fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maestà; e l'aria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente »?

Croyez-vous qu'il fût indifférent pour le *Jupiter* de Phidias que le spectateur ignorât ou connût les beaux vers d'Homère : « Il consent du mouvement de ses noirs sourcils; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe est ébranlé »? On voyoit tout cela dans le *Jupiter* de Phidias.

La colère du *Saint Michel* du Guide est aussi noble, aussi belle, que la douleur du *Laocoon*.

Qu'est-ce que le Dieu du peintre? c'est le vieillard le plus majestueux que nous puissions imaginer. Si le modèle nous en est inconnu dans la nature, c'est vraiment Dieu.

Qui est-ce qui a vu Dieu? C'est Raphaël, c'est le Guide.

Qui est-ce qui a vu Moïse? C'est Michel-Ange.

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la

qualité propre à l'homme : l'homme est l'animal réfléchissant.

Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau qu'à sentir un morceau de poésie. Peut-être en faut-il davantage pour bien juger une gravure.

DE LA GRACE

DE LA NÉGLIGENCE ET DE LA SIMPLICITÉ

La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et foibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe, ont de la grâce; le vieux chêne, dont la cime se perd dans la nue, n'en a point; sa branche ou sa feuille en a peut-être.

L'enfant a de la grâce, il la conserve dans l'âge adulte; elle s'affaiblit dans l'âge viril, elle se perd dans la vieillesse.

Il y a la grâce de la personne et la grâce de l'action. Ce Dupré qui dansoit avec tant de grâce n'en avoit plus en marchant.

Tout ce qui est commun est simple; mais tout

ce qui est simple n'est pas commun. La simplicité est un des principaux caractères de la beauté; elle est essentielle au sublime.

Horace a dit : *Je veux être concis, et je deviens obscur*. On pourroit ajouter : « Je veux être simple, et je deviens plat. »

L'originalité n'exclut pas la simplicité.

Une composition est pauvre avec beaucoup de figures, et une autre est riche avec quelques-unes.

Le peiné est l'opposé du facile ; le facile a cependant coûté quelquefois bien de la peine.

> *. . . Sudet multum, frustraque laboret*
> *Ausus idem.*

La nature n'est jamais peinée, son imitation l'est souvent.

Boileau compose, Horace écrit ; Virgile compose, Homère écrit.

Les raccourcis sont savans, ils sont rarement agréables.

Le négligé d'une composition ressemble au

déshabillé du matin d'une jolie femme : dans un instant, la toilette aura tout gâté.

Il y a des grâces nonchalantes, et des nonchalances sans grâce.

La nonchalance embellit une petite chose, et en gâte toujours une grande.

Au temps chaud, les êtres animés sont dans la nonchalance. C'est alors que la condition du moissonneur paroît dure.

Les beaux paysages nous apprennent à connoître la nature, comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami.

Cicéron dit à l'orateur Marcus Brutus : *Sed quædam etiam negligentia est diligens.* Ce passage, commenté par un homme de goût, seroit un ouvrage plein de délicatesse. Ces négligences ont lieu dans tous les beaux-arts ou tous les genres d'imitation.
« Et la nature, leur modèle, n'en a-t-elle point ?
— Mais en quoi consistent-elles ? »

Qu'est-ce qu'un poëte négligé ? C'est celui qui sème de temps en temps de la prose lâche et molle à travers de beaux vers ; il est *semi poeta*. Cette

prose lâche et molle ajoute de l'énergie à la poésie qui la touche. C'est un valet dont l'habit mesquin relève le riche vêtement de son maître. Le maître marche devant, son valet le suit.

J'ai vu de près le Styx, j'ai vu les Euménides;
Déjà venoient frapper mes oreilles timides
Les affreux cris du chien de l'empire des morts.

CHAULIEU, *Épître à La Fare.*

Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée? C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nos yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le résultat des causes dont il a éprouvé les actions.

DU NAÏF ET DE LA FLATTERIE

Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait : c'est *naïf*. Outre la simplicité qu'il exprimoit, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de Raphaël; le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf

se retrouvera dans tout ce qui sera très-beau : dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus.

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du Poussin sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de Raphaël, ses femmes, ses enfans, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée.

La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connoisse ; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : « Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. » La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. On est un arbre, une fleur, une plante, un animal, naïvement. Je dirois presque que de l'eau est naïvement de l'eau, sans quoi elle

visera à l'acier poli ou au cristal. La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau et jetée sur la toile.

J'ai dit trop de mal de Boucher; je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfans bien naïvement enfans.

Le naïf, selon mon sens, est dans les passions violentes comme dans les passions tranquilles, dans l'action comme dans le repos. Il tient à presque rien ; souvent l'artiste en est tout près, mais il n'y est pas.

Ce qui sauve du dédain les Téniers et presque toutes les compositions des écoles hollandoise et flamande, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles.

C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu un *Sanglier* de Snyders. Il est en fureur; le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le peintre n'auroit jamais fait que cet animal, qu'il seroit compté parmi les savans artistes.

En quelque genre que ce soit, il faut encore mieux être extravagant que froid.

J'ai vu à Dusseldorf le *Saltimbanque* de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins qu'on les chercheroit inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue.

Il n'est pas étonnant que presque tous les tableaux hollandois et flamands soient petits : ils ont été faits pour leurs demeures.

Est-ce que la distribution intérieure de nos appartemens n'a par fait tomber de nos jours la grande peinture? La sculpture se soutient, parce que son ciseau ne coupe guère le marbre que pour des temples et des palais.

Les corrections qu'un maître fait à ses premières idées, les Italiens les appellent *pentimenti,* expression qui me plaît.

Les *pentimenti* de Rembrandt ont enflé son œuvre de plusieurs volumes in-folio.

Je voudrois bien que l'on m'expliquât pourquoi les revers des plus belles médailles anciennes sont presque tous négligés. Seroit-ce une flatterie? A-t-on voulu que rien ne luttât contre l'image du prince ?

Il y a aussi la flatterié de la peinture. Elle séduit au premier coup d'œil, mais on s'en dégoûte bientôt.

J'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral; l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge, que son obscurité sauve du mépris.

Il est bien singulier que tous nos petits littérateurs répètent tous les jours le seul hémistiche d'Horace qu'ils sachent :

Ut pictura, poesis erit.

Horat , *De Art. Poet.*, vers 288.

qu'ils admirent tous les jours le drame en peinture, et qu'ils le chassent de la scène.

O imitatores, servum pecus.

Horat., *Epistol.*, lib. I, Epist. xix, vers. 19.

Celui qui passa du tragique au comique fit bien une autre enjambée.

Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez le *Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame.

Vénus avec la tortue, c'est Vénus sédentaire et chaste; avec le dauphin ou les colombes, c'est Vénus libertine.

Il y a plusieurs tableaux de Lairesse, précieux par leur beauté, mais si obscurs que personne n'a pu encore en expliquer le sujet.

DE LA BEAUTÉ

Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.

Tout ce que l'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentines, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'œil n'est point celle du genou.

Et, quand la ligne ondoyante seroit la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoient, laquelle faut-il préférer?

On dit : « Que votre contour soit franc » ; on ajoute : « Soyez vaporeux dans vos contours. » Cela se contredit-il? Non; mais cela ne se concilie que sur le tableau.

Les Italiens désignent ce vaporeux par l'expression *sfumato;* et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournoit autour de la partie dessinée, et que l'art indiquoit ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement que, sans voir, on croyoit voir au delà du contour. Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre. J'ai dit ce que j'ai vu : que, là, les contours me sembloient noyés dans une vapeur légère.

Deux phénomènes bien voisins, c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux, et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai surtout des paysages. Rien n'est plus piquant qu'un beau visage sous une gaze légère.

Supposez-vous devant une sphère. L'endroit où vous cessez de voir est vague, indécis; ce n'est point une ligne tranchée, nette, que celle de la vision. Cette limite varie selon la forme du corps;

elle a plus d'étendue au bras rond d'une femme qu'au bras nerveux et musclé d'un portefaix. Le contour ici en est plus *ressenti;* là, plus *fuyant*. Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends.

La beauté n'a qu'une forme.

Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. S'il y a des dieux, il y a des diables; et pourquoi ne s'opéreroit-il pas des miracles par l'entremise des uns et des autres?

Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.

C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance; ce sont les circonstances communes qui font la possibilité.

L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs.

Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaire* sont synonymes. Ainsi il y a le merveilleux qui fait rire

ou pleurer; son caractère est de produire l'étonnement ou la surprise.

Causez quelquefois avec l'érudit; mais consultez l'homme délicat et sensible.

DES FORMES BIZARRES

Quand je sais que presque tous les peuples de la terre ont passé par l'esclavage, pourquoi serois-je rebuté des cariatides? Mon semblable me choque moins la tête courbée sous le poids d'un entablement que baisant la poussière sous les pas d'un tyran.

Je ne suis blessé ni des colonnes accouplées, qui fortifient en moi l'idée de sécurité, ni des colonnes cannelées, qui renflent ou qui allégent, à la volonté de l'artiste et selon le choix de la cannelure.

Pour les gaînes, je vous les abandonnerois volontiers s'il ne m'étoit arrivé cent fois de n'apercevoir que la moitié d'une figure. Ce sont des ornemens d'assez bon goût dans un bosquet touffu, qui n'en laisse apercevoir que la partie supérieure.

DU COSTUME

Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons?

N'est-ce pas encore une belle chose à imiter qu'une perruque de palais ou de faculté?

Il est une Vénus dont M. Larcher, ni, je crois, l'abbé de Lachau, n'ont parlé : c'est Vénus *mammosa,* la Vénus aux grosses mamelles, la seule à laquelle les écoles flamande et hollandoise ont sacrifié.

Les Grâces compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces compagnes de Vénus déesse de la volupté sont nues.

Vêtement de trois sortes de femmes romaines : la *stola* blanche pour les femmes distinguées, la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.

DIFFÉRENS CARACTÈRES

DES PEINTRES

Kniphergen, Van Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marine, gagèrent à qui feroit le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis présens à cette espèce de lutte.

Kniphergen place la toile sur le chevalet, et semble prendre sur sa palette des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres, tout faits.

Van Goyen jette sur la sienne du clair, du brun, et forme un chaos d'où l'on voit sortir avec une célérité incroyable une rivière, un rivage, remplis de bestiaux et de différentes figures.

Cependant Percellis demeuroit immobile et pensif, mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avoit pas été perdu. Il exécuta une marine qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avoient pensé qu'en faisant; Percellis avoit pensé avant que de faire. J'ai lu ce trait dans Hagedorn.

Et je suis sûr que nos artistes diront que ces trois peintres firent trois mauvais tableaux. Cependant Cicéron fit *ex abrupto* une très-belle oraison, ce qui est bien aussi surprenant que l'exécution d'un tableau.

Voici le jugement de Vernet sur lui-même : « J'ai, dans mon genre, un artiste qui m'est supérieur dans chaque partie; mais je suis le second dans toutes. »

Chaque peintre a son genre. Un amateur demandoit un lion à un peintre de fleurs. « Volontiers, lui dit l'artiste; mais comptez sur un lion qui ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau. »

Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un Rembrandt qui ressemblera à un Titien comme deux gouttes d'eau.

Cependant Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que Cochin, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture, et qui ne se soient égarés dans aucune école?

Quoiqu'il n'y ait qu'une nature, et qu'il ne puisse y avoir qu'une bonne manière de l'imiter, celle qui la rend avec le plus de force et de vérité, cependant on laisse à chaque artiste son faire; on n'est intraitable que sur le dessin. Il n'y a qu'une bonne manière de l'imiter. Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? — D'accord. — Est-ce que ce style n'est pas une imitation? — J'en con-

viens; mais cette imitation, où en est le modèle? Dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur. — Mais n'arrive-t-il pas aussi quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il pas extérieur? — Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne seroit aucunement à son choix; sans quoi, si la richesse de la langue s'y prêtoit, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf mots correspondant aux huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudroit qu'il employât le seul qui rendroit précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux. Le peintre est précis; le discours qui peint est toujours vague. Je ne puis rien ajouter à l'imitation de l'artiste, mon œil ne peut y voir que ce qui y est; mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposeroit de le transporter de son discours sur la toile. Quelque vrai que soit Homère dans une de ses descriptions, quelque circonstancié que soit Ovide dans une de ses métamorphoses, ni l'un ni l'autre ne fournit à l'artiste un seul coup de pinceau, une seule teinte, même lorsqu'il spécifie la couleur. Le peintre n'est-

il pas bien avancé du côté du faire lorsqu'il a lu dans Ovide que *les cheveux d'Atalante, noirs comme l'ébène, flottoient sur ses épaules, blanches comme l'ivoire?* Le poëte commande au peintre, mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poëte a dit :

> *Quos ego!... sed motos præstat componere fluctus*
>
> VIRGIL., *Æneid.* lib. I, vers. 139.

et voilà son tableau fait. Reste à faire celui de Rubens.

Il est des tableaux dont la première ébauche est faite d'un pinceau si chaud qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques.

Le portrait est si difficile que Pigalle m'a dit n'en avoir jamais fait aucun sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.

Faire le portrait à la lampe, on sent mieux les éminences et les méplats. L'ombre est plus forte aux méplats, la lumière plus vive aux éminences.

C'est l'exécution des détails qui apprend si les masses sont ou ne sont pas justes. Si les masses

sont trop grandes, il y a trop d'espace pour les détails; si elles sont trop petites, l'espace manque aux détails.

Un peintre se connoît-il en sculpture? un sculpteur se connoît-il en peinture? Sans doute; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste.

DÉFINITIONS

ACCIDENT

Le mot d'*accident* ne se dit guère que de la lumière. On l'emploie pour faire valoir un objet, une partie d'objet. L'*accident* a sa raison dans le tableau; sinon, il est faux.

ACCESSOIRES

C'est un grand art de savoir négliger les *accessoires*. La nécessité de ces négligences montre l'indigence de l'art. La nature est quelquefois ingrate, jamais négligée.

Les *accessoires* trop soignés rompent la subordination.

Dans toutes les médailles antiques les revers sont négligés.

Il est plus permis de négliger les *accessoires* dans les grandes compositions que dans les petites.

Le Poussin rapportoit des campagnes voisines du Tibre des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc., et il disoit : « Cela trouvera sa place. »

ACCORD

L'*accord* d'un tableau se dit de la lumière et des couleurs.

OMISSIONS

DU GOUT

Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection sans la pratique et des écoles publiques de dessin. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendroit à dessiner comme on apprend à écrire l'emporteroit bientôt sur les autres dans tous les arts de goût.

Quel nom donner à un inventeur? Le nom d'homme de génie. Quel nom reste-t-il pour ceux qui por-

tent les inventions grossières à ce point de perfection qui nous étonne? Le même. C'est ainsi que l'écho des siècles va répétant successivement l'épithète *sublime*, qui ne convient peut-être pas même au dernier instant.

Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte, et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.

DE LA COMPOSITION

Mylius, jeune peintre, tenoit l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse. Il enseignoit pour le vieillard, et lui donnoit le prix des leçons. Pendant la dernière guerre, il étoit allé porter des médicamens au père d'un de ses amis. Le père étoit malade aux environs de Leipsick; le fils l'étoit à Leipsick. Mylius fut pris par les Prussiens comme espion, et jeté dans un cachot au sortir duquel il mourut

Quelle multitude de beaux sujets fourniroient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres!

Il est difficile de concilier dans une figure de femme la grâce avec la grandeur de la taille, et avec la force dans l'homme.

N'excéder jamais sans nécessité la grandeur de huit têtes.

Les attachemens solides des membres sont de l'âge viril; les attachemens las et lâches sont de la vieillesse. On ne les voit point dans les enfans.

Ni trop de fougue ni trop de timidité : la fougue strapasse, la timidité tâtonne. La connoissance préliminaire de ce qu'on tente donne de la har diesse et de la facilité.

Toutes les parties du corps ont leur expression. Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure.

Il faut copier d'après Michel-Ange, et corriger son dessin d'après Raphaël.

Que la tête soit tournée vers l'épaule la plus haute me paroît un principe de mécanique; je n'en excepte que l'homme moribond. L'artiste peut, à sa fantaisie, jeter sa tête en avant, en arrière, du côté qui lui conviendra le mieux.

Je me trompe : je crois qu'il faut en excepter l'homme occupé à certaines fonctions. Je ne sais

si *le Flûteur* des Tuileries n'a pas la tête penchée sur l'épaule la plus basse; je vérifierai ce fait.

Qu'une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu'elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l'épaule de ce côté sera plus haute que de l'autre; et c'est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l'homme qui la poursuit est proche d'elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche.

Un artiste qui aura la théorie des muscles sera plus sûr, dans l'action d'un muscle, de bien rendre le mouvement de son antagoniste.





RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE DU BEAU

AVANT que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du *beau,* je remarquai d'abord, avec tous les auteurs qui en ont écrit, que, par une sorte de fatalité, les choses dont on parle le plus parmi les hommes sont assez ordinairement celles qu'on connoît le moins, et que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du *beau.* Tout le monde raisonne du *beau :* on l'admire dans les ouvrages de la nature, on l'exige dans les productions des arts, on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant, si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis quelle est son origine, sa nature, sa

notion précise, sa véritable idée, son exacte définition ; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif; s'il y a un *beau* éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne, ou s'il en est de la *beauté* comme des modes, on voit aussitôt les sentimens partagés, et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau,* qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est?

Pour parvenir, s'il est possible, à la solution de ces difficultés, nous commencerons par exposer les différens sentimens des auteurs qui ont écrit le mieux sur le *beau;* nous proposerons ensuite nos idées sur le même sujet, et nous finirons cet article par des observations générales sur l'entendement humain et ses opérations relatives à la question dont il s'agit.

Platon a écrit deux dialogues du *beau,* le *Phèdre* et le *Grand Hippias :* dans celui-ci, il enseigne plutôt ce que le *beau* n'est pas que ce qu'il est; et, dans l'autre, il parle moins du *beau* que de l'amour naturel qu'on a pour lui. Il ne s'agit, dans le *Grand Hippias,* que de confondre la vanité d'un sophiste, et, dans le *Phèdre,* que de passer quelques momens agréables avec un ami dans un lieu délicieux.

Saint Augustin avoit composé un traité sur le *beau ;* mais cet ouvrage est perdu, et il ne nous reste de saint Augustin, sur cet objet important, que quelques idées éparses dans ses écrits, par lesquelles on voit que ce rapport exact des parties d'un tout entre elles qui le constitue UN étoit, selon lui, le caractère distinctif de la *beauté.* Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi, ayant élevé une arcade à une des ailes de son bâtiment, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute que *c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble.* — Mais pourquoi cette symétrie vous paroît-elle nécessaire ? — *Par la raison qu'elle plaît.* — Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes ? et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît ? — *J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce ; en un mot, parce que cela est beau.* — Fort bien ; mais, dites-moi, cela est-il *beau* parce qu'il plaît ? ou cela plaît-il parce qu'il est *beau* ? — *Sans difficulté, cela plaît parce qu'il est beau.* — Je le crois comme vous ; mais je vous demande encore : Pourquoi cela est-il *beau ?* Et, si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment,

réduit tout à une espèce d'unité qui contente la raison. — *C'est ce que je voulois dire.* — Oui; mais prenez-y garde, il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin, cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable, cette unité que votre édifice doit imiter pour être *beau,* mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement UN? Or de là que s'ensuit-il? Ne faut-il pas reconnoître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du *beau,* et que vous cherchez dans la pratique de votre art? D'où saint Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que « c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre » : *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*

M. Wolff dit, dans sa *Psychologie,* qu'il y a des choses qui nous plaisent et d'autres qui nous déplaisent, et que cette différence est ce qui constitue le *beau* et le *laid;* que ce qui nous plaît s'appelle *beau,* et que ce qui nous déplaît est *laid.*

Il ajoute que la *beauté* consiste dans la perfection, de manière que, par la force de cette perfec-

tion, la chose qui en est revêtue est propre à porter en nous du plaisir.

Il distingue ensuite deux sortes de *beautés :* la vraie et l'apparente. La *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle, et l'*apparente* celle qui naît d'une perfection apparente.

Il est évident que saint Augustin avoit été beaucoup plus loin dans la recherche du *beau* que le philosophe leibnitzien. Celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle* parce qu'elle est *belle,* comme Platon et saint Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la *beauté;* mais qu'est-ce que la perfection? Le *parfait* est-il plus clair et plus intelligible que le *beau?*

Tous ceux qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume et sans réflexion, dit M. Crousaz, voudront descendre dans eux-mêmes et faire attention à ce qui s'y passe, à la manière dont ils pensent et à ce qu'ils sentent lorsqu'ils s'écrient : *Cela est beau!* s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des sentimens agréables ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire : *Cela est b, au,* c'est dire : J'aperçois quelque chose que j'approuve ou qui me fait plaisir.

On voit que cette définition de M. Crousaz n'est point prise de la nature du *beau,* mais de

l'effet seulement qu'on éprouve en sa présence ; elle a le même défaut que celle de M. Wolff. C'est ce que M. Crousaz a bien senti : aussi s'occupe-t-il ensuite à fixer les caractères du *beau;* il en compte cinq : la *variété,* l'*unité,* la *régularité,* l'*ordre,* la *proportion.*

D'où il s'ensuit ou que la définition de saint Augustin est incomplète, ou que celle de M. Crousaz est redondante. Si l'idée d'*unité* ne renferme pas les idées de *variété,* de *régularité,* d'*ordre* et de *proportion,* et si ces qualités sont essentielles au *beau,* saint Augustin n'a pas dû les omettre ; si l'idée d'*unité* les renferme, M. Crousaz n'a pas dû les ajouter.

M. Crousaz ne définit point ce qu'il entend par *variété;* il semble entendre par *unité* la relation de toutes les parties à un seul but; il fait consister la *régularité* dans la position semblable des parties entre elles ; il désigne par *ordre* une certaine dégradation de parties, qu'il faut observer dans le passage des unes aux autres, et il définit la *proportion* l'*unité assaisonnée* de *variété,* de *régularité* et d'*ordre* dans chaque partie.

Je n'attaquerai point cette définition du *beau* par les choses vagues qu'elle contient; je me contenterai seulement d'observer ici qu'elle est particulière, et qu'elle n'est applicable qu'à l'architecture, ou tout au plus à de grands touts dans les

autres genres, à une pièce d'éloquence, à un drame, etc., mais non pas à *un mot,* à *une pensée,* à *une portion d'objet.*

M. Hutcheson, célèbre professeur de philosophie morale dans l'Université de Glasgow, s'est fait un système particulier; il se réduit à penser qu'il ne faut pas plus demander : *Qu'est-ce que le beau?* que demander : *Qu'est-ce que le visible?* On entend par *visible* ce qui est fait pour être aperçu par l'œil, et M. Hutcheson entend par *beau* ce qui est fait pour être saisi par le sens interne du *beau.* Son sens interne du *beau* est une faculté par laquelle nous distinguons les belles choses, comme le sens de la vue est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs et des figures. Cet auteur et ses sectateurs mettent tout en œuvre pour démontrer la réalité et la nécessité de ce *sixième sens,* et voici comment ils s'y prennent :

1° Notre âme, disent-ils, est passive dans le plaisir et dans le déplaisir. Les objets ne nous affectent pas précisément comme nous le souhaiterions : les uns font sur notre âme une impression nécessaire de plaisir; d'autres nous déplaisent nécessairement. Tout le pouvoir de notre volonté se réduit à rechercher la première sorte d'objets et à fuir l'autre : c'est la constitution même de notre nature, quelquefois individuelle, qui nous rend les

uns agréables et les autres désagréables. (*Voyez* Peine et plaisir.)

2° Il n'est peut-être aucun objet qui puisse affecter notre âme sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d'architecture ou de peinture, une composition de musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours, toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s'excite nécessairement par la contemplation de l'idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu'il n'y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu'on appelle ordinairement *perceptions sensibles,* et, dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne naît de l'ordre ou du désordre, de l'arrangement ou du défaut de symétrie, de l'imitation ou de la bizarrerie qu'on remarque dans les objets, et non des idées simples de la couleur, du son et de l'étendue, considérées solidairement.

3° Cela posé, j'appelle, dit M. Hutcheson, du nom de *sens internes* ces déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère; et, pour distinguer les *sens internes* des facultés corporelles connues sous ce nom, j'appelle *sens interne du*

beau la faculté qui discerne le *beau* dans la régularité, l'ordre et l'harmonie, et *sens interne du bon* celle qui approuve les affections, les actions, les caractères des agens raisonnables et vertueux.

4° Comme les déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère, s'observent dans tous les hommes, à moins qu'ils ne soient stupides, sans rechercher encore ce que c'est que le *beau,* il est constant qu'il y a dans tous les hommes un *sens naturel* et propre pour cet objet; qu'ils s'accordent à trouver de la *beauté* dans les figures, aussi généralement qu'à éprouver de la douleur à l'approche d'un trop grand feu, ou du plaisir à manger quand ils sont pressés par l'appétit, quoiqu'il y ait entre eux une diversité de goûts infinie.

5° Aussitôt que nous naissons, nos *sens externes* commencent à s'exercer et à nous transmettre des perceptions des objets sensibles, et c'est là sans doute ce qui nous persuade qu'ils sont naturels; mais les objets de ce que j'appelle les *sens internes,* ou les *sens du beau et du bon,* ne se présentent pas sitôt à notre esprit. Il se passe du temps avant que les enfans réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances et symétries, sur les affections et les caractères; ils ne connoissent qu'un peu tard

les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure, et c'est là ce qui fait imaginer que ces facultés, que j'appelle les *sens internes du beau et du bon,* viennent uniquement de l'instruction et de l'éducation. Mais, quelque notion qu'on ait de la *vertu* et de la *beauté*, un objet *vertueux* ou *bon* est une occasion d'approbation et de plaisir, aussi naturellement que des mets sont des objets de notre appétit. Et qu'importe que les premiers objets se soient présentés tôt ou tard? Si les sens ne se développoient en nous que peu à peu et les uns après les autres, en seroient-ils moins des sens ou des facultés? et serions-nous bien venus à prétendre qu'il n'y a vraiment dans les objets visibles ni couleur ni figure, parce que nous aurions eu besoin de temps et d'instruction pour les y apercevoir, et qu'il n'y auroit pas entre nous tous deux personnes qui les y apercevroient de la même manière?

6° On appelle *sensations* les perceptions qui s'excitent dans notre âme à la présence des objets extérieurs et par l'impression qu'ils font sur nos organes (*Voyez* SENSATIONS); et, lorsque deux perceptions diffèrent entièrement l'une de l'autre, et qu'elles n'ont de commun que le nom générique de *sensation,* les facultés par lesquelles nous recevons ces différentes perceptions s'appellent des *sens différens*. La vue et l'ouïe, par exemple, désignent des facultés différentes, dont l'une nous donne les

idées de couleur, et l'autre les idées de son ; mais, quelque différence que les sons aient entre eux et les couleurs entre elles, on rapporte à un même sens toutes les couleurs, et à un autre sens tous les sons, et il paroît que nos sens ont chacun leur organe. Or, si vous appliquez l'observation précédente au *bon* et au *beau*, vous verrez qu'ils sont exactement dans ce cas.

7° Les défenseurs du *sens interne* entendent par *beau* l'idée que certains objets excitent dans notre âme, et par le *sens interne du beau* la faculté que nous avons de recevoir cette idée ; et ils observent que les animaux ont des facultés semblables à nos sens extérieurs, et qu'ils les ont même quelquefois dans un degré supérieur à nous, mais qu'il n'y en a pas un qui donne un signe de ce qu'on entend ici par *sens interne*. Un être, continuent-ils, peut donc avoir en entier la même sensation extérieure que nous éprouvons sans observer entre les objets les ressemblances et les rapports ; il peut même discerner ces ressemblances et ces rapports sans en ressentir beaucoup de plaisir. D'ailleurs, les idées seules de la figure et des formes, etc., sont quelque chose de distinct du plaisir. Le plaisir peut se trouver où les proportions ne sont ni considérées ni connues ; il peut manquer, malgré toute l'attention qu'on donne à l'ordre et aux proportions. Comment nommerons-nous donc cette fa-

culté qui agit en nous sans que nous sachions bien pourquoi? *Sens interne.*

8° Cette dénomination est fondée sur le rapport de la faculté qu'elle désigne avec les autres facultés. Ce rapport consiste principalement en ce que le plaisir que le *sens interne* nous fait éprouver est différent de la connoissance des principes. La connoissance des principes peut l'accroître ou le diminuer; mais cette connoissance n'est pas lui ni sa cause. Ce sens a des plaisirs nécessaires, car la *beauté* et la *laideur* d'un objet est toujours la même pour nous, quelque dessein que nous puissions former d'en juger autrement. Un objet désagréable, pour être utile, ne nous en paroît pas plus *beau;* un bel objet, pour être nuisible, ne nous paroît pas plus *laid.* Proposez-nous le monde entier pour nous contraindre par la récompense à trouver belle la laideur et laide la beauté; ajoutez à ce prix les plus terribles menaces : vous n'ajouterez aucun changement à nos perceptions et au jugement du *sens interne;* notre bouche louera ou blâmera à votre gré, mais le *sens interne* restera incorruptible.

9° Il paroît de là, continuent les mêmes systématiques, que certains objets sont immédiatement, et par eux-mêmes, les occasions du plaisir que donne la *beauté;* que nous avons un sens propre à le goûter; que ce plaisir est individuel, et qu'il n'a

rien de commun avec l'intérêt. En effet, n'arrive-t-il pas en cent occasions qu'on abandonne l'utile pour le *beau*? Cette généreuse préférence ne se remarque-t-elle pas quelquefois dans les conditions les plus méprisées? Un honnête artisan se livrera à la satisfaction de faire un chef-d'œuvre qui le ruine plutôt qu'à l'avantage de faire un mauvais ouvrage qui l'enrichiroit.

10° Si on ne joignoit pas à la considération de l'utile quelque sentiment particulier, quelque effet subtil d'une faculté différente de l'entendement et de la volonté, on n'estimeroit une maison que pour son utilité, un jardin que pour sa fertilité, un habillement que pour sa commodité. Or cette estimation étroite des choses n'existe pas même dans les enfans et dans les sauvages. Abandonnez la nature à elle-même, et le *sens interne* exercera son empire; peut-être se trompera-t-il dans son objet, mais la sensation de plaisir n'en sera pas moins réelle. Une philosophie austère, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes et nos jardins en forêts; mais elle n'en sentira pas moins la *beauté* réelle de ces objets; le *sens interne* se révoltera contre elle, et elle sera réduite à se faire un mérite de son courage.

C'est ainsi, dis-je, que Hutcheson et ses sectateurs s'efforcent d'établir la nécessité du *sens in-*

terne du beau; mais ils ne parviennent qu'à démontrer qu'il y a quelque chose d'obscur et d'impénétrable dans le plaisir que le *beau* nous cause; que ce plaisir semble indépendant de la connoissance des rapports et des perceptions; que la vue de l'utile n'y entre pour rien, et qu'il fait des enthousiastes que ni les récompenses ni les menaces ne peuvent ébranler.

Du reste, ces philosophes distinguent dans les êtres corporels un *beau absolu* et un *beau relatif.* Ils n'entendent point par un *beau absolu* une qualité tellement inhérente dans l'objet qu'elle le rende *beau* par lui-même, sans aucun rapport à l'âme qui le voit et qui en juge. Le terme *beau,* semblable aux autres noms des idées sensibles, désigne proprement, selon eux, la perception d'un esprit; comme le froid et le chaud, le doux et l'amer, sont des sensations de notre âme, quoique sans doute il n'y ait rien qui ressemble à ces sensations dans les objets qui les excitent, malgré la prévention populaire qui en juge autrement. On ne voit pas, disent-ils, comment les objets pourroient être appelés *beaux* s'il n'y avoit pas un esprit doué du *sens de la beauté* pour leur rendre hommage. Ainsi, par le *beau absolu,* ils n'entendent que celui qu'on reconnoît en quelques objets, sans les comparer à aucune chose extérieure dont ces objets soient l'imitation et la peinture.

Telle est, disent-ils, la *beauté* que nous apercevons dans les ouvrages de la nature, dans certaines formes artificielles et dans les figures, les solides, les surfaces; et par *beau relatif* ils entendent celui qu'on aperçoit dans des objets considérés communément comme des imitations et des images de quelques autres. Ainsi, leur division a plutôt son fondement dans les différentes sources du plaisir que le *beau* nous cause que dans les objets, car il est constant que le *beau absolu* a pour ainsi dire un *beau relatif,* et le *beau relatif* un *beau absolu.*

DU BEAU ABSOLU, SELON HUTCHESON ET SES SECTATEURS.

Nous avons fait sentir, disent-ils, la nécessité d'un *sens propre* qui nous avertit, par le plaisir, de la présence du *beau;* voyons maintenant quelles doivent être les qualités d'un objet pour émouvoir ce sens. Il ne faut pas oublier, ajoutent-ils, qu'il ne s'agit ici de ces qualités que relativement à l'homme : car il y a certainement bien des objets qui font sur lui l'impression de *beauté* et qui déplaisent à d'autres animaux. Ceux-ci, ayant dès sens et des organes autrement conformés que les nôtres, s'ils étoient juges du *beau,* en attacheroient

des idées à des formes toutes différentes. L'ours peut trouver sa caverne commode, mais il ne la trouve ni belle ni laide; peut-être, s'il avoit le *sens interne du beau*, la regarderoit-il comme une retraite délicieuse. Remarquez, en passant, qu'un être bien malheureux, ce seroit celui qui auroit le sens interne du *beau* et qui ne reconnoîtroit jamais le *beau* que dans les objets qui lui seroient nuisibles. La Providence y a pourvu par rapport à nous, et une chose vraiment *belle* est assez ordinairement une bonne chose.

Pour découvrir l'occasion générale des idées du *beau* parmi les hommes, les sectateurs d'Hutcheson examinent les êtres les plus simples, par exemple les figures, et ils trouvent qu'entre les figures, celles que nous nommons *belles* offrent à nos sens l'uniformité dans la variété; ils assurent qu'un triangle équilatéral est moins *beau* qu'un carré, un pentagone moins *beau* qu'un hexagone, et ainsi de suite, parce que les objets également uniformes sont d'autant plus *beaux* qu'ils sont plus variés, et ils sont d'autant plus variés qu'ils ont plus de côtés comparables. Il est vrai, disent-ils, qu'en augmentant beaucoup le nombre des côtés, on perd de vue les rapports qu'ils ont entre eux et avec le rayon: d'où il s'ensuit que la *beauté* de ces figures n'augmente pas toujours comme le nombre des côtés. Ils se font cette objection, mais ils ne se

soucient guère d'y répondre; ils remarquent seulement que le défaut de parallélisme dans les côtés des heptagones et des autres polygones impairs en diminue la *beauté;* mais ils soutiennent toujours que, tout étant égal d'ailleurs, une figure régulière à vingt côtés surpasse en *beauté* celle qui n'en a que douze; que celle-ci l'emporte sur celle qui n'en a que huit, et cette dernière sur le carré. Ils font le même raisonnement sur les surfaces et sur les solides. De tous les solides réguliers, celui qui a le plus grand nombre de surfaces est pour eux le plus *beau,* et ils pensent que la *beauté* de ces corps va toujours en décroissant jusqu'à la pyramide régulière.

Mais si, entre les objets également uniformes, les plus variés sont les plus *beaux,* selon eux, réciproquement, entre les objets également variés, les plus *beaux* seront les plus uniformes : ainsi, le triangle équilatéral ou même isocèle est plus *beau* que le scalène, le carré plus *beau* que le rhombe ou losange. C'est le même raisonnement pour les corps solides réguliers, et en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les prismes, les obélisques, etc. ; et il faut convenir avec eux que ces corps plaisent certainement plus à la vue que des figures grossières où l'on n'aperçoit ni uniformité, ni symétrie, ni unité.

Pour avoir des raisons composées du rapport de

l'uniformité et de la variété, ils comparent les cercles et les sphères avec les ellipses et les sphéroïdes peu excentriques, et ils prétendent que la parfaite uniformité des uns est compensée par la variété des autres, et que leur *beauté* est à peu près égale.

Le *beau,* dans les ouvrages de la nature, a le même fondement, selon eux. Soit que vous envisagiez, disent-ils, les formes des corps célestes, leurs révolutions, leurs aspects; soit que vous descendiez des cieux sur la terre et que vous considériez les plantes qui la couvrent, les couleurs dont les fleurs sont peintes, la structure des animaux, leurs espèces, leurs mouvemens, la proportion de leurs parties, le rapport de leur mécanisme à leur bien-être; soit que vous vous élanciez dans les airs et que vous examiniez les oiseaux et les météores, ou que vous vous plongiez dans les eaux et que vous compariez entre eux les poissons, vous rencontrerez partout l'uniformité dans la variété; partout vous verrez ces qualités compensées dans les êtres également *beaux,* et la raison composée des deux inégale dans les êtres de *beaute* inégale; en un mot, s'il est permis de parler encore la langue des géomètres, vous verrez dans les entrailles de la terre, au fond des mers, au haut de l'atmosphère, dans la nature entière et dans chacune de ses parties, l'uniformité dans la

variété, et la *beauté* toujours en raison composée de ces deux qualités.

Ils traitent ensuite de la *beauté* des arts dont on ne peut regarder les productions comme une véritable imitation, tels que l'architecture, les arts mécaniques et l'harmonie naturelle; ils font tous leurs efforts pour les assujettir à leur loi de l'uniformité dans la variété, et, si leur preuve pèche, ce n'est pas par le défaut de l'énumération : ils descendent depuis le palais le plus magnifique jusqu'au plus petit édifice, depuis l'ouvrage le plus précieux jusqu'aux bagatelles, montrant le caprice partout où manque l'uniformité, et l'insipidité où manque la variété.

Mais il est une classe d'êtres fort différens des précédens, dont les sectateurs de Hutcheson sont fort embarrassés, car on y reconnoît de la *beauté*, et cependant la règle de l'uniformité dans la variété ne leur est pas applicable : ce sont les démonstrations des vérités abstraites et universelles. Si un théorème contient une infinité dé vérités particulières qui n'en sont que le développement, ce théorème n'est proprement que le corollaire d'un axiome d'où découle une infinité d'autres théorèmes; cependant on dit : « Voilà un *beau théorème* », et l'on ne dit pas : « Voilà un *bel axiome.* »

Nous donnerons plus bas la solution de cette

difficulté dans d'autres principes. Passons à l'examen du *beau relatif*, de ce *beau* qu'on aperçoit dans un objet considéré comme l'imitation d'un original, selon ceux de Hutcheson et de ses sectateurs.

Cette partie de son système n'a rien de particulier. Selon cet auteur et selon tout le monde, ce *beau* ne peut consister que dans la conformité qui se trouve entre le modèle et la copie.

D'où il s'ensuit que, pour le *beau relatif*, il n'est pas nécessaire qu'il y ait aucune *beauté* dans l'original. Les forêts, les montagnes, les précipices, le chaos, les rides de la vieillesse, la pâleur de la mort, les effets de la maladie, plaisent en peinture; ils plaisent aussi en poésie. Ce qu'Aristote appelle un caractère moral n'est point celui d'un homme vertueux, et ce qu'on entend par *fabula bene morata* n'est autre chose qu'un poëme épique ou dramatique, où les actions, les sentimens et les discours sont d'accord avec les caractères bons ou mauvais.

Cependant on ne peut nier que la peinture d'un objet qui aura quelque *beauté absolue* ne plaise ordinairement davantage que celle d'un objet qui n'aura point ce *beau*. La seule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'est le cas où, la conformité de la peinture avec l'état du spectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la *beauté absolue* du modèle, la peinture en devient d'autant plus inté-

ressante. Cet intérêt, qui naît de l'imperfection, est la raison pour laquelle on a voulu que le héros d'un poëme épique ou héroïque ne fût point sans défaut.

La plupart des autres *beautés* de la poésie et de l'éloquence suivent la loi du *beau relatif*. La conformité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores et les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *beauté absolue* dans les objets qu'elles représentent.

Hutcheson insiste sur le penchant que nous avons à la comparaison. Voici, selon lui, quelle en est l'origine. Les passions produisent presque toujours dans les animaux les mêmes mouvemens qu'en nous, et les objets inanimés de la nature ont souvent des positions qui ressemblent aux attitudes du corps humain et dans certains états de l'âme. Il n'en a pas fallu davantage, ajoute l'auteur que nous analysons, pour rendre le lion symbole de la fureur, le tigre celui de la cruauté; un chêne droit, et dont la cime orgueilleuse s'élève jusque dans la nue, l'emblème de l'audace; les mouvemens d'une mer agitée, la peinture des agitations de la colère, et la mollesse de la tige d'un pavot dont quelques gouttes de pluie ont fait pencher la tête, l'image d'un moribond.

Tel est le système de Hutcheson, qui paroîtra sans doute plus singulier que vrai. Nous ne pou-

vons cependant trop recommander la lecture de son ouvrage, surtout dans l'original : on y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux-arts. Nous allons maintenant exposer les idées du P. André, jésuite. Son *Essai sur le beau* est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connoisse. J'oserois assurer qu'il est dans son genre ce que le traité des *Beaux-Arts réduits à un seul principe* est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellens, et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature, mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité et de philosophie le *beau* en général dans ses différentes espèces ; il les définit toutes avec précision, mais on ne trouve la définition du genre, celle du *beau* en général, dans aucun endroit de son livre, à moins qu'il ne le fasse consister dans l'unité, comme saint Augustin. Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, etc. ; mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées.

Le P. André distingue les notions générales de l'esprit pur, qui nous donnent les règles éternelles

du *beau;* les jugemens naturels de l'âme, où le sentiment se mêle avec les idées purement spirituelles, mais sans les détruire, et les préjugés de l'éducation et de la coutume, qui semblent quelquefois les renverser les uns et les autres. Il distribue son ouvrage en quatre chapitres. Le premier est du *beau visible,* le second du *beau dans les mœurs,* le troisième du *beau dans les ouvrages d'esprit,* et le quatrième du *beau musical.*

Il agite trois questions sur chacun de ces objets : il prétend qu'on y découvre un *beau essentiel,* absolu, indépendant de toute institution, même divine; un *beau naturel,* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts; un *beau artificiel* et en quelque sorte arbitraire, mais avec quelque dépendance des lois éternelles.

Il fait consister le *beau essentiel* dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symétrie en général; le *beau naturel* dans la régularité, les proportions, la symétrie, observées dans les êtres de la nature; le *beau artificiel* dans la régularité, l'ordre, la symétrie, les proportions observées dans nos productions mécaniques, nos parures, nos bâtimens, nos jardins. Il remarque que ce dernier *beau* est mêlé d'arbitraire et d'absolu. En architecture, par exemple, il aperçoit deux sortes de règles : les unes qui découlent de la notion indépendante de

nous, du *beau original et essentiel,* et qui exigent indispensablement la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symétrie des membres, le dégagement et l'élégance du dessin, et l'unité dans le tout; les autres qui sont fondées sur des observations particulières que les maîtres ont faites en divers temps, et par lesquelles ils ont déterminé les proportions des parties dans les cinq ordres d'architecture. C'est en conséquence de ces règles que dans le toscan la hauteur de la colonne contient sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit fois, neuf dans l'ionique, dix dans le corinthien, et dans le composite autant; que les colonnes ont un renflement depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût; que, dans les deux autres tiers, elle diminuent peu à peu en fuyant le chapiteau; que les entre-colonnemens sont au plus de huit modules, et au moins de trois; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes et des fenêtres est double de leur largeur. Ces règles, n'étant fondées que sur des observations à l'œil et sur des exemples équivoques, sont toujours un peu incertaines et ne sont pas tout à fait indispensables: aussi voyons-nous quelquefois que les grands architectes se mettent au-dessus d'elles, y ajoutent, en rabattent et en imaginent de nouvelles, selon les circonstances.

Voilà donc, dans les productions des arts, un

beau essentiel, un *beau de création humaine* et un *beau de système* : un *beau essentiel,* qui consiste dans l'ordre; un *beau de création humaine,* qui consiste dans l'application libre et dépendante de l'artiste des lois de l'ordre, ou, pour parler plus clairement, dans le choix de tel ordre; et un *beau de système,* qui naît des observations et qui donne des variétés même entre les plus savans artistes, mais jamais au préjudice du *beau essentiel,* qui est une barrière qu'on ne doit jamais franchir. *Hic murus aheneus esto.* S'il est arrivé quelquefois aux grands maîtres de se laisser emporter par leur génie au delà de cette barrière, c'est dans les occasions rares où ils ont prévu que cet écart ajouteroit plus à la *beauté* qu'il ne lui ôteroit; mais ils n'en ont pas moins fait une faute qu'on peut leur reprocher.

Le *beau arbitraire* se sous-divise, selon le même auteur, en un *beau de génie,* un *beau de goût* et un *beau de pur caprice* : un *beau de génie,* fondé sur la connoissance du *beau essentiel,* qui donne des règles inviolables; un *beau de goût,* fondé sur la connoissance des ouvrages de la nature et des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application et l'emploi du *beau essentiel ;* un *beau de caprice,* qui, n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Que devient le système de Lucrèce et des pyr-

rhoniens dans le système du P. André? que reste-t-il d'abandonné à l'arbitraire? Presque rien : aussi, pour toute réponse à l'objection de ceux qui prétendent que la *beauté* est d'éducation et de préjugé, il se contente de développer la source de leur erreur. Voici, dit-il, comment ils ont raisonné : ils ont cherché dans les meilleurs ouvrages des exemples de *beau de caprice,* et ils n'ont pas eu de peine à y en rencontrer et à démontrer que le *beau* qu'on y reconnoissoit étoit de caprice; ils ont pris des exemples du *beau de goût,* et ils ont très-bien démontré qu'il y avoit aussi de l'arbitraire dans ce *beau*, et, sans aller plus loin ni s'apercevoir que leur énumération étoit incomplète, ils ont conclu que tout ce qu'on appelle *beau* étoit arbitraire et de caprice. Mais on conçoit aisément que leur conclusion n'étoit juste que par rapport à la troisième branche du *beau artificiel,* et que leur raisonnement n'attaquoit ni les deux autres branches de ce *beau,* ni le *beau naturel,* ni le *beau essentiel.*

Le P. André passe ensuite à l'application de ses principes aux mœurs, aux ouvrages d'esprit et à la musique, et il démontre qu'il y a dans ces trois objets du *beau* un *beau essentiel,* absolu et indépendant de toute institution, même divine, qui fait qu'une chose est une; un *beau naturel,* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de

nous; un *beau arbitraire*, dépendant de nous, mais sans préjudice du *beau essentiel*.

Un *beau essentiel* dans les mœurs, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique, fondé sur l'ordonnance, la régularité, la proportion, la justesse, la décence, l'accord, qui se remarquent dans une *belle action*, une *bonne pièce*, un *beau concert*, et qui font que les productions morales, intellectuelles et harmoniques sont UNES.

Un *beau naturel*, qui n'est autre chose, dans les mœurs, que l'observation du *beau essentiel* dans notre conduite, relative à ce que nous sommes entre les êtres de la nature; dans les ouvrages d'esprit, que l'imitation et la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre; dans l'harmonie, qu'une soumission aux lois que la nature a introduites dans les corps sonores, leur résonance et la conformation de l'oreille.

Un *beau artificiel*, qui consiste, dans les mœurs, à se conformer aux usages de sa nation, au génie de ses concitoyens, à leurs lois; dans les ouvrages d'esprit, à respecter les règles du discours, à connoître la langue et à suivre le goût dominant; dans la musique, à insérer à propos la dissonance, à conformer ses productions aux mouvemens et aux intervalles reçus.

D'où il s'ensuit que, selon le P. André, le *beau essentiel* et la vérité ne se montrent nulle part

avec tant de profusion que dans l'univers, le *beau moral* que dans le philosophe chrétien, et le *beau intellectuel* que dans une tragédie accompagnée de musique et de décoration.

L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite et la vertu* rejette toutes ces distinctions du *beau,* et prétend, avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un *beau,* dont l'utile est le fondement : ainsi tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose est suprêmement *beau.* Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un *bel homme,* il vous répondra que c'est celui dont les membres, bien proportionnés, conspirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme. L'homme, la femme, le cheval et les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature : or, dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir; les devoirs déterminent l'organisation, et l'organisation est plus ou moins parfaite ou *belle,* selon le plus ou le moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Mais cette fatalité n'est pas arbitraire, ni par conséquent les formes qui la constituent, ni la *beauté* qui dépend de ces formes. Puis, descendant de là aux objets les plus communs, aux chaises, aux tables, aux portes, etc., il tâchera de vous prouver que la forme de ces objets ne nous plaît qu'à proportion

de ce qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine; et, si nous changeons si souvent de mode, c'est-à-dire si nous sommes si peu constans dans le goût pour les formes que nous leur donnons, c'est, dira-t-il, que cette conformation, la plus parfaite relativement à l'usage, est très-difficile à rencontrer; c'est qu'il y a là une espèce de *maximum* qui échappe à toutes les finesses de la géométrie naturelle et artificielle, et autour duquel nous tournons sans cesse : nous nous apercevons à merveille quand nous en approchons et quand nous l'avons passé, mais nous ne sommes jamais sûrs de l'avoir atteint. De là cette révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons. D'ailleurs, ce point n'est pas partout au même endroit; ce *maximum* a, dans mille occasions, des limites plus étendues ou plus étroites. Quelques exemples suffiront pour éclaircir sa pensée. Tous les hommes, ajoutera-t-il, ne sont pas capables de la même attention et n'ont pas la même force d'esprit; ils sont tous plus ou moins patiens, plus ou moins instruits, etc. Que produira cette diversité? C'est qu'un spectacle composé d'académiciens trouvera l'intrigue d'*Héraclius* admirable, et que le peuple la traitera d'embrouillée; c'est que les uns restreindront l'étendue d'une comédie à trois actes, et les autres

prétendront qu'on peut l'étendre à sept. Et ainsi du reste. Avec quelque vraisemblance que ce système soit exposé, il ne m'est pas possible de l'admettre.

Je conviens avec l'auteur qu'il se mêle, dans tous nos jugemens, un coup d'œil délicat sur ce que nous sommes, un retour imperceptible vers nous-mêmes, et qu'il y a mille occasions où nous croyons n'être enchantés que par les belles formes, et où elles sont en effet la cause principale, mais non la seule, de notre admiration; je conviens que cette admiration n'est pas toujours aussi pure que nous l'imaginons; mais, comme il ne faut qu'un fait pour renverser un système, nous sommes contraints d'abandonner celui de l'auteur que nous venons de citer, quelque attachement que nous ayons eu jadis pour ses idées; et voici nos raisons :

Il n'est personne qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement sur la similitude des parties, dans les choses mêmes où cette similitude ne contribue point à l'utilité : pourvu que les pieds d'une chaise soient égaux et solides, qu'importe qu'ils aient la même figure? Ils peuvent différer en ce point sans en être moins utiles. L'un pourra donc être droit, et l'autre en pied de biche; l'un courbe en dehors, et l'autre en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bière, sa forme paroîtra peut-être mieux assortie à la figure de l'homme

qu'aucune des formes qu'on suit. De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions? à quelle fin placer une colonne et des guirlandes où il ne faudroit qu'un poteau de bois ou qu'un massif de pierre? A quoi bon ces cariatides? Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule? Pourquoi imit-et-on dans les entablemens des objets naturels? Qu'importe que dans cette imitation les proportions soient bien ou mal observées? Si l'utilité est le seul fondement de la *beauté*, les bas-reliefs, les cannelures, les vases, et en général tous les ornemens, deviennent ridicules et superflus.

Mais le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire, et nous admirons souvent des formes sans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouveroit jamais *beau* que quand il compare la forme de cet animal au service qu'il prétend en tirer, il n'en est pas de même du passant à qui il n'appartient pas. Enfin on discerne tous les jours de la *beauté* dans des fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu.

Je sais qu'il n'y a aucune des difficultés que je viens de proposer contre le système que je com-

bats à laquelle on ne puisse répondre; mais je pense que ces réponses seroient plus subtiles que solides.

Il suit de ce qui précède que Platon, s'étant moins proposé d'enseigner la vérité à ses disciples que de désabuser ses concitoyens sur le compte des sophistes, nous offre dans ses ouvrages, à chaque ligne, des exemples du *beau,* nous montre très-bien ce que ce n'est point, mais ne nous dit rien de ce que c'est.

Que saint Augustin a réduit toute *beauté* à l'unité ou au rapport exact des parties d'un tout entre elles, et au rapport exact des parties d'une partie considérée comme tout, et ainsi à l'infini, ce qui me semble constituer plutôt l'essence du parfait que du *beau.*

Que M. Wolff a confondu le *beau* avec le plaisir qu'il occasionne et avec la perfection, quoiqu'il y ait des êtres qui plaisent sans être *beaux,* d'autres qui sont *beaux* sans plaire; que tout être soit susceptible de la dernière perfection, et qu'il y en ait qui ne sont pas susceptibles de la moindre *beauté :* tels sont tous les objets de l'odorat et du goût, considérés relativement à ces sens.

Que M. Crousaz, en chargeant sa définition du *beau,* ne s'est pas aperçu que plus il multiplioit les caractères du *beau,* plus il le particularisoit, et que, s'étant proposé de traiter du *beau* en général,

il a commencé par en donner une notion qui n'est applicable qu'à quelques espèces de *beaux* particuliers.

Que Hutcheson, qui s'est proposé deux objets, (le premier d'expliquer l'origine du plaisir que nous éprouvons à la présence du *beau*, et le second de rechercher les qualités que doit avoir un être pour occasionner en nous ce plaisir individuel et par conséquent nous paroître *beau*, a moins prouvé la *réalité de son sixième sens* que fait sentir la difficulté de développer sans ce secours la source du plaisir que nous donne le *beau*, et que son principe de l'*uniformité dans la variété* n'est pas général; qu'il en fait aux figures de la géométrie une application plus subtile que vraie, et que ce principe ne s'applique point du tout à une autre sorte de *beau*: celui des démonstrations des vérités abstraites et universelles.

Que le système proposé dans l'*Essai sur le mérite et sur la vertu*, où l'on prend l'utile pour le seul et unique fondement du *beau*, est plus défectueux encore qu'aucun des précédens.

Enfin que le P. André, jésuite, ou l'auteur de l'*Essai sur le beau*, est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu.

La seule chose qu'on pût désirer peut-être dans son ouvrage, c'étoit de développer l'origine des notions qui se trouvent en nous de rapports, d'ordre, de symétrie : car, du ton sublime dont il parle de ces notions, on ne sait s'il les croit acquises et factices, ou s'il les croit innées; mais il faut ajouter en sa faveur que la manière de son ouvrage, plus oratoire encore que philosophique, l'éloignoit de cette discussion dans laquelle nous allons entrer.

Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser : le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance, etc.; nous naissons avec des besoins qui nous contraignent de recourir à différens expédiens, entre lesquels nous avons souvent été convaincus, par l'effet que nous en attendions et par celui qu'ils produisoient, qu'il y en a de bons, de mauvais, de prompts, de courts, de complets, d'incomplets, etc. La plupart de ces expédiens étoient un outil, une machine ou quelque autre invention de ce genre; mais toute machine suppose combinaison, arrangement de parties tendantes à un même but, etc. Voilà donc nos besoins et l'exercice le plus immédiat de nos facultés qui conspirent, aussitôt que nous naissons, à nous

donner des idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité. Toutes ces idées viennent des sens et sont factices, et nous avons passé de la notion d'une multitude d'êtres artificiels et naturels, arrangés, proportionnés, combinés, symétrisés, à la notion abstraite et négative de disproportion, de désordre et de chaos.

Ces notions sont expérimentales comme toutes les autres ; elles nous sont aussi venues par les sens. Il n'y auroit point de Dieu que nous ne les aurions pas moins : elles ont précédé de longtemps en nous celle de son existence ; elles sont aussi positives, aussi distinctes, aussi nettes, aussi réelles que celles de longueur, largeur, profondeur, quantité, nombre. Comme elles ont leur origine dans nos besoins et l'exercice de nos facultés, y eût-il sur la surface de la terre quelque peuple dans la langue duquel ces idées n'auroient point de nom, elles n'en existeroient pas moins dans les esprits d'une manière plus ou moins étendue, plus ou moins développée, fondée sur un plus ou moins grand nombre d'expériences, appliquée à un plus ou moins grand nombre d'êtres : car voilà toute la différence qu'il peut y avoir entre un peuple et un autre peuple, entre un homme et un autre homme, chez le même peuple ; et, quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve

pour désigner les notions abstraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie; qu'on les appelle, si l'on veut, *éternelles, originales, souveraines, règles essentielles du beau*, elles ont passé par nos sens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit.

Mais, à peine l'exercice de nos facultés intellectuelles et la nécessité de pourvoir à nos besoins par des inventions, des machines, etc., eurent-ils ébauché, dans notre entendement, les notions d'ordre, de rapports, de proportion, de liaison, d'arrangement, de symétrie, que nous nous trouvâmes environnés d'êtres où les mêmes notions étoient pour ainsi dire répétées à l'infini. Nous ne pûmes faire un pas dans l'univers sans que quelque production les réveillât; elles entrèrent dans notre âme à tout instant et de tous côtés : tout ce qui se passoit en nous, tout ce qui existoit hors de nous, tout ce qui subsistoit des siècles écoulés, tout ce que l'industrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produisoient sous nos yeux, continuoit de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance, etc., et il n'y a pas une notion, si ce n'est peut-être celle d'existence, qui ait pu devenir aussi familière aux hommes que celle dont il s'agit.

S'il n'entre donc dans la notion du *beau* soit *absolu*, soit *relatif*, soit *général*, soit *particulier*, que les notions d'ordre, de rapports, de proportion, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance, ces notions ne découlant pas d'une autre source que celles d'existence, de nombre, de longueur, largeur, profondeur, et une infinité d'autres sur lesquelles on ne conteste point, on peut, ce me semble, employer les premières dans une définition du *beau* sans être accusé de substituer un terme à la place d'un autre et de tourner dans un cercle vicieux.

Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres; mais, quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe.

Cette qualité ne peut être du nombre de celles qui constituent leur différence spécifique, car ou il n'y auroit qu'un seul être *beau*, ou tout au plus qu'une seule belle espèce d'êtres.

Mais, entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? Il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux*, dont la fréquence ou la rareté, si elle est

susceptible de fréquence et de rareté, les rend plus ou moins *beaux ;* dont l'absence les fait cesser d'être *beaux;* qui ne peut changer de nature sans faire changer le *beau* d'espèce, et dont la qualité contraire rendroit les plus *beaux* désagréables et laids; celle, en un mot, par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparoît. Or il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets.

J'appelle donc *beau,* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports, et *beau,* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis *tout,* j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat. Quoique ces qualités puissent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point *beaux* les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit *un mets excellent, une odeur délicieuse,* mais non *un beau mets, une belle odeur.* Lors donc qu'on dit : *Voilà un beau turbot, voilà une belle rose,* on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat.

Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports,* ou *tout ce qui réveille cette idée,* c'est qu'il faut bien

distinguer les formes qui sont dans les objets et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme et tel et tel arrangement entre elles; qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en seroit pas moins *belle,* mais seulement pour des êtres possibles, constitués de corps et d'esprit comme nous : car pour d'autres elle pourroit n'être ni *belle* ni *laide,* ou même être *laide.* D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *beau absolu,* il y a deux sortes de *beau* par rapport à nous : un *beau réel* et un *beau aperçu.*

Quand je dis *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports,* je n'entends pas que, pour appeler un être *beau,* il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne ; je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre, ou que celui qui entend un concert sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de deux à quatre ou de quatre à cinq : il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports soit entre eux, soit avec d'autres objets.

C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception qui ont fait imaginer que le *beau* étoit plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe. Alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est *beau*. D'ailleurs, le jugement, en pareil cas, est presque toujours du *beau relatif*, et non du *beau réel*.

Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, et l'on a le *beau moral;* ou on les considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le *beau littéraire;* ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le *beau musical;* ou on les considère dans les ouvrages de la nature, et l'on a le *beau naturel;* ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le *beau artificiel;* ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le *beau d'imitation*. Dans quelque objet et sous quelque

aspect que vous considériez les rapports dans un même objet, le *beau* prendra différens noms.

Mais un même objet, quel qu'il soit, peut être considéré solitairement et en lui-même, ou relativement à d'autres. Quand je prononce d'une fleur qu'elle est *belle*, ou d'un poisson qu'il est *beau*, qu'entends-je? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose sinon que j'aperçois entre les parties dont ils sont composés de l'ordre, de l'arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes). En ce sens, toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau;* mais de quel *beau*? De celui que j'appelle *beau réel.*

Si je considère la fleur et le poisson relativement à d'autres fleurs et d'autres poissons, quand je dis qu'ils sont *beaux,* cela signifie qu'entre les êtres de leur genre, qu'entre les fleurs celle-ci, qu'entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d'idées de rapports et le plus de certains rapports : car je ne tarderai pas à faire voir que, tous les rapports n'étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins que les autres à la *beauté.* Mais je puis assurer que, sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *beau* et *laid;* mais quel *beau*? quel *laid*? Celui qu'on appelle *relatif.*

Si, au lieu de prendre une fleur ou un poisson,

on généralise et qu'on prenne une plante ou un animal; si on particularise et qu'on prenne une rose et un turbot, on en tirera toujours la distinction du *beau relatif* et du *beau réel*.

D'où l'on voit qu'il y a plusieurs *beaux relatifs*, et qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide* entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature.

Mais on conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses et bien des turbots pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laids* entre les roses et les turbots, bien des plantes et bien des poissons pour prononcer que la rose et le turbot sont *beaux* ou *laids* entre les plantes et les poissons, et qu'il faut avoir une grande connoissance de la nature pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laids* entre les productions de la nature.

Qu'est-ce donc qu'on entend quand on dit à un artiste : *Imitez la belle nature?* Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : « Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs; si vous avez à peindre une plante, et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes; si vous avez à peindre un objet de la nature, et

qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau.* »

D'où il s'ensuit :

1° Que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre;

2° Que, quand on auroit la connoissance la plus parfaite de la nature et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en seroit pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus *beau* pourroit être employé dans les arts d'imitation seroit à celui où il faut préférer le moins *beau,* comme l'unité est à l'infini;

3° Que, quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *beauté* dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même, ou, pour me servir d'un exemple, que, quoique la plus belle rose qu'elle produise n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne, cependant il n'y a ni *beau* ni *laid* dans ses productions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation.

Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est *joli, beau, plus beau, très-beau* ou *laid; bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque* ou *plaisant;* et ce seroit faire un très-grand ouvrage, et non pas un article de dictionnaire, que d'entrer

dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications. Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapports, et le nom de *beau relatif* à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des *Horaces* : QU'IL MOURUT. Je demande à quelqu'un qui ne connoît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : *Qu'il mourût*. Il est évident que celui que j'interroge, ne sachant ce que c'est que ce *Qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paroit ni *beau* ni *laid*; mais, si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de

croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir, et le *Qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie, que le combattant est fils de celui qu'on interroge, que c'est le seul qui lui reste, que le jeune homme avoit affaire à trois ennemis qui avoient déjà ôté la vie à deux de ses frères, que le vieillard parle à sa fille, que c'est un Romain, alors la réponse *Qu'il mourût,* qui n'étoit ni *belle* ni *laide,* s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime.

Changez les circonstances et les rapports, et faites passer le *Qu'il mourût* du Théâtre-François sur la scène italienne, et de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *Qu'il mourût* deviendra *burlesque.*

Changez encore les circonstances, et supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare et bourru, et qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit; son maître se défend; mais, pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi, et l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. « Comment! dira Scapin, trompé dans son attente, il s'est donc enfui? Ah! le lâche! — Mais, lui répondra-t-on, *seul contre trois, que voulais-tu qu'il fît? — Qu'il mourût* », répondra-t-il;

et ce *Qu'il mourût* deviendra plaisant. Il est donc constant que la *beauté* commence, s'accroît, varie, décline et disparoît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Mais qu'entendez-vous par un *rapport?* me demandera-t-on; n'est-ce pas changer l'acception des termes que de donner le nom de *beau* à ce qu'on n'a jamais regardé comme tel? Il semble que dans notre langue l'idée de *beau* soit toujours jointe à celle de grandeur, et que ce ne soit pas définir le *beau* que de placer sa différence spécifique dans une qualité qui convient à une infinité d'êtres qui n'ont ni grandeur ni sublimité. M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du *beau* d'un si grand nombre de caractères qu'elle s'est trouvée restreinte à un très-petit nombre d'êtres; mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire que de la rendre si générale qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes jetées au hasard sur le bord d'une carrière? Tous les objets, ajoutera-t-on, sont susceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties et avec d'autres êtres; il n'y en a point qui ne puissent être arrangés, ordonnés, symétrisés. La perfection est une qualité qui peut convenir à tous; mais il n'en est pas de même de la *beauté* : elle est d'un petit nombre d'objets.

Voilà, ce me semble, sinon la seule, du moins la plus forte objection qu'on puisse me faire, et je vais tâcher d'y répondre.

Le rapport, en général, est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : quand je dis que Pierre est un *bon père,* je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle de fils; et ainsi des autres rapports, tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses, et je dirai qu'une chose contient en elle des rapports réels toutes les fois qu'elle sera revêtue de qualités qu'un être constitué de corps et d'esprit comme moi ne pourroit considérer sans supposer l'existence ou d'autres êtres ou d'autres qualités, soit dans la chose même, soit hors d'elle, et je distribuerai les rapports en *réels* et en *aperçus*. Mais il y a une troisième sorte de rapports : ce sont les rapports *intellectuels* ou *fictifs*, ceux que l'entendement humain semble mettre dans les choses. Un statuaire jette l'œil sur un bloc de marbre : son imagination, plus prompte que son ciseau, en enlève toutes les parties superflues et y discerne une figure; mais cette figure est propre-

ment imaginaire et fictive : il pourroit faire sur une portion d'espace terminée par des lignes intellectuelles ce qu''il vient d'exécuter d'imagination dans un bloc informe de marbre. Un philosophe jette l'œil sur un amas de pierres jetées au hasard : il anéantit par la pensée toutes les parties de cet amas qui produisent l'irrégularité, et il parvient à en faire sortir un globe, un cube, une figure régulière. Qu'est-ce que cela signifie? Que, quoique la main de l'artiste ne puisse tracer un dessin que sur des surfaces résistantes, il en peut transporter l'image par la pensée sur tout corps; que dis-je, sur tout corps! dans l'espace et le vide. L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide*, mais non la toile idéale à laquelle on l'a attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir.

Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont et que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.

En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *beauté*, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philo-

sophique et plus conforme à la notion du *beau* en général et à la nature des langues et des choses.

Si quelqu'un a la patience de rassembler tous les êtres auxquels nous donnons le nom de *beaux,* il s'apercevra bientôt que dans cette foule il y en a une infinité où l'on n'a nul égard à la petitesse ou la grandeur. La petitesse et la grandeur sont comptées pour rien toutes les fois que l'être est solitaire, ou qu'étant individu d'une espèce nombreuse on le considère solitairement. Quand on prononça, de la première horloge ou de la première montre, qu'elle étoit *belle,* faisoit-on attention à autre chose qu'à son mécanisme ou au rapport de ses parties entre elles? Quand on prononce aujourd'hui que la montre est *belle,* fait-on attention à autre chose qu'à son usage et à son mécanisme? Si donc la définition générale du *beau* doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue. Je me suis attaché à écarter de la notion du *beau* la notion de grandeur, parce qu'il m'a semblé que c'étoit celle qu'on lui attachoit plus ordinairement. En mathématiques, on entend par un *beau problème* un problème difficile à résoudre; par une *belle solution,* la solution simple et facile d'un problème difficile et compliqué. La notion de *grand,* de *sublime,* d'*élevé,* n'a aucun lieu dans ces occa-

sions où on ne laisse pas d'employer le nom de *beau*. Qu'on parcoure de cette manière tous les êtres qu'on nomme *beaux* : l'un exclura la grandeur, l'autre exclura l'utilité, un troisième la symétrie, quelques-uns même l'apparence marquée d'ordre et de symétrie (telle seroit la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos), et l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune selon laquelle ces êtres conviennent tous est la notion de rapports.

Mais, quand on demande que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres qu'on nomme tels, ne parle-t-on que de sa langue ou parle-t-on de toutes les langues? Faut-il que cette définition convienne seulement aux êtres que nous appelons *beaux* en françois, ou à tous les êtres qu'on appelleroit *beaux* en hébreu, en syriaque, en arabe, en chaldéen, en grec, en latin, en anglois, en italien, et dans toutes les langues qui ont existé, qui existent ou qui existeront? et, pour prouver que la notion de rapports est la seule qui resteroit après l'emploi d'une règle d'exclusion aussi étendue, le philosophe sera-t-il forcé de les apprendre toutes? Ne lui suffit-il pas d'avoir examiné que l'acception du terme *beau* varie dans toutes les langues, qu'on le trouve appliqué là à une sorte d'êtres à laquelle il ne s'applique point ici, mais qu'en quelque idiome qu'on en fasse usage il

suppose perception de rapports ? Les Anglois disent *a fine flavour, a fine woman,* une belle femme, une belle odeur. Où en seroit un philosophe anglois si, ayant à traiter du *beau,* il vouloit avoir égard à cette bizarrerie de sa langue ? C'est le peuple qui a fait les langues ; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses, et il seroit assez surprenant que les principes de l'un ne se trouvassent pas souvent en contradiction avec les usages de l'autre. Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du *beau,* n'a pas même ici ce désavantage, et il est si général qu'il est difficile que quelque chose lui échappe.

Chez tous les peuples, dans tous les lieux de la terre et dans tous les temps, on a eu un nom pour la *couleur* en général, et d'autres noms pour les *couleurs* en particulier et pour leurs nuances. Qu'auroit à faire un philosophe à qui l'on proposeroit d'expliquer ce que c'est qu'une *belle couleur,* sinon d'indiquer l'origine de l'application du terme *beau* à une couleur en général, quelle qu'elle soit, et ensuite d'indiquer les causes qui ont pu faire préférer telle nuance à telle autre? De même c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau,* et, selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli, beau, charmant, grand, sublime, divin,* et une infinité d'autres tant relatifs au physique qu'au

moral. Voilà les nuances du *beau;* mais j'étends cette pensée, et je dis :

Quand on exige que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres *beaux,* parle-t-on seulement de ceux qui portent cette épithète ici et aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés *beaux* à la naissance du monde, qu'on appeloit *beaux* il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, et qu'on appellera tels dans les siècles à venir; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mur et dans la vieillesse; de ceux qui font l'admiration des peuples policés et de ceux qui charment les sauvages? La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière et momentanée, ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes et à tous les lieux? Si l'on prend le dernier parti, on se rapprochera beaucoup de mon principe, et l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugemens de l'enfant et de l'homme fait : de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie et d'imitation pour admirer et pour être récréé; de l'homme fait, à qui il faut des palais et des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé; du sauvage et de l'homme policé : du sauvage, qui est enchanté à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton ou d'un bracelet de quincaille, et de l'homme policé, qui n'accorde son

attention qu'aux ouvrages les plus parfaits; des premiers hommes, qui prodiguoient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, etc., à des cabanes, des chaumières et des granges, et des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.

Placez la *beauté* dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.

La perception des rapports est donc le fondement du *beau*; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différens, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*.

Mais, dans la nôtre et dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli*; et, sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. (*Voyez*, à l'article suivant, BEAU *opposé à* JOLI.)

Après avoir tenté d'exposer en quoi consiste l'origine du *beau*, il ne nous reste plus qu'à re-

chercher celle des opinions différentes que les hommes ont de la *beauté*. Cette recherche achèvera de donner de la certitude à nos principes, car nous démontrerons que toutes ces différences résultent de la diversité des rapports aperçus ou introduits tant dans les productions de la nature que dans celles des arts.

Le *beau* qui résulte de la perception d'un seul rapport est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un *beau* visage ou d'un *beau* tableau affecte plus que celle d'une seule couleur, un ciel étoilé qu'un rideau d'azur, un paysage qu'une campagne ouverte, un édifice qu'un terrain uni, une pièce de musique qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini, et la *beauté* ne suit pas cette progression : nous n'admettons de rapports dans les *belles* choses que ce qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement. Mais qu'est-ce qu'un bon esprit? où est ce point dans les ouvrages en deçà duquel, faute de rapports, ils sont trop unis, et au delà duquel ils en sont chargés par excès? Première source de diversité dans les jugemens. Ici commencent les contestations. Tous conviennent qu'il y a un *beau*, qu'il est le résultat des rapports aperçus; mais, selon qu'on a plus ou moins de connoissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de

voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé.

Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connoissent tout le mérite de ses productions ? Que devient alors le *beau* ? Ou il est présenté à une troupe d'ignorans qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent : c'est là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. M. d'Alembert a dit dans le *Discours préliminaire* du *Dictionnaire encyclopédique,* discours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devroit bien faire un de l'écouter; et j'ajoute qu'après avoir fait un art de la poésie et de la peinture, c'est en vain qu'on en a fait un de lire et de voir, et qu'il régnera toujours dans les jugemens de certains ouvrages une uniformité apparente, moins injurieuse, à la vérité, pour l'artiste, que le partage des sentimens, mais toujours fort affligeante.

Entre les rapports, on peut en distinguer une infinité de sortes. Il y en a qui se fortifient, s'affoiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce qu'on pensera de la *beauté* d'un

objet, si on les saisit tous ou si l'on n'en saisit qu'une partie! Seconde source de diversité dans les jugemens. Il y en a d'indéterminés et de déterminés. Nous nous contentons des premiers pour accorder le nom de *beau*, toutes les fois qu'il n'est pas de l'objet immédiat et unique de la science ou de l'art de les déterminer ; mais, si cette détermination est l'objet immédiat et unique d'une science ou d'un art, nous exigeons non-seulement les rapports, mais encore leur valeur : voilà la raison pour laquelle nous disons un *beau* théorème, et que nous ne disons pas un *bel* axiome, quoiqu'on ne puisse pas nier que l'axiome exprimant un rapport n'ait aussi sa *beauté réelle*. Quand je dis, en mathématiques, que le tout est plus grand que sa partie, j'énonce assurément une infinité de propositions particulières sur la quantité partagée ; mais je ne détermine rien sur l'excès juste du tout sur ses portions. C'est presque comme si je disois : « Le cylindre est plus grand que la sphère inscrite, et la sphère plus grande que le cône inscrit. » Mais l'objet propre et immédiat des mathématiques est de déterminer de combien l'un de ces corps est plus grand ou plus petit que l'autre, et celui qui démontrera qu'ils sont toujours entre eux comme les nombres 3, 2, 1, aura fait un théorème admirable. La *beauté*, qui consiste toujours dans les rapports, sera, dans cette occasion, en raison composée du

nombre des rapports et de la difficulté qu'il y avoit à les apercevoir, et le théorème qui énoncera que toute ligne qui tombe du sommet d'un triangle isocèle sur le milieu de sa base partage l'angle en deux angles égaux ne sera pas merveilleux ; mais celui qui dira que les asymptotes d'une courbe s'en approchent sans cesse sans jamais la rencontrer, et que les espaces formés par une portion de l'axe, une portion de la courbe, l'asymptote et le prolongement de l'ordonnée, sont entre eux comme tel nombre à tel nombre, sera *beau*. Une circonstance qui n'est pas indifférente à la *beauté*, dans cette occasion et dans beaucoup d'autres, c'est l'action combinée de la surprise et des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorème dont on a démontré la vérite passoit auparavant pour une proposition fausse.

Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essentiels : tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme et à l'enfant. Nous disons d'un enfant qu'il est *beau*, quoiqu'il soit petit ; il faut absolument qu'un *bel* homme soit grand Nous exigeons moins cette qualité dans une femme, et il est plus permis à une petite femme d'être *belle* qu'à un petit homme d'être *beau*. Il me semble que nous considérons alors les êtres non-seulement en eux-mêmes, mais encore relativement aux lieux qu'ils occupent dans la nature,

dans le grand tout; et, selon que ce grand tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte; mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. Troisième source de diversité de goûts et de jugemens dans les arts d'imitation. Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite; mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature.

L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernemens, les cultes, les événemens, empêchent les êtres qui nous environnent ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très-naturels et y en établissent de capricieux et d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugemens.

On rapporte tout à son art et à ses connoissances; nous faisons tous plus ou moins le rôle du critique d'Apelle, et, quoique nous ne connoissions que la chaussure, nous jugeons aussi de la jambe, ou, quoique nous ne connoissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure; mais nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art: celles de la nature n'en sont pas exemptes. Entre les tulipes d'un jardin, la plus

belle pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, une feuille, des variétés peu communes; mais le peintre, occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, et prendra pour modèle la fleur même méprisée par le curieux. Diversité de talens et de connoissances, cinquième source de diversité dans les jugemens.

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elle en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*. Les idées des substances corporelles sont composées de diverses idées simples qui ont fait ensemble leurs impressions lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens. Ce n'est qu'en spécifiant en détail ces idées sensibles qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance dans un homme qui ne l'a jamais immédiatement aperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples qui entrent dans la composition

de l'idée complexe de la substance définie ; mais, s'il lui manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, et s'il est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'auroit pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugemens que les hommes porteront de la *beauté* d'une description, car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet !

Mais ils ne doivent pas s'accorder davantage sur les êtres intellectuels : ils sont tous représentés par des signes, et il n'y a presque aucun de ces signes qui soit assez exactement défini pour que l'acception n'en soit pas plus étendue ou plus resserrée dans un homme que dans un autre. La logique et la métaphysique seroient bien voisines de la perfection si le dictionnaire de la langue étoit bien fait; mais c'est encore un ouvrage à désirer, et, comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugemens du tableau tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances? Septième source de diversité dans les jugemens.

Quel que soit l'être dont nous jugeons, les

goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables. Huitième source de diversité.

On peut assurer que les idées simples qu'un même objet excite en différentes personnes sont aussi différentes que les goûts et les dégoûts qu'on leur remarque. C'est même une vérité de sentiment, et il n'est pas plus difficile que plusieurs personnes diffèrent entre elles dans un même instant, relativement aux idées simples, que le même homme ne diffère de lui-même dans des instans différens. Nos sens sont dans un état de vicissitude continuel : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal, et d'un jour à l'autre on voit, on sent, on entend diversement. Neuvième source de diversité dans les jugemens des hommes d'un même âge, et d'un même homme en différens âges.

Il se joint, par accident, à l'objet le plus *beau* des idées désagréables : si l'on aime le vin d'Espagne, il ne faut qu'en prendre avec de l'émétique pour le détester; il ne nous est pas libre d'éprouver ou non des nausées à son aspect. Le vin

d'Espagne est toujours bon, mais notre condition n'est pas la même par rapport à lui. De même, ce vestibule est toujours magnifique, mais mon ami y a perdu la vie; ce théâtre n'a pas cessé d'être *beau* depuis qu'on m'y a sifflé, mais je ne peux plus le voir sans que mes oreilles ne soient encore frappées du bruit des sifflets; je ne vois sous ce vestibule que mon ami expirant : je ne sens plus sa *beauté*. Dixième source d'une diversité dans les jugemens, occasionnée par ce cortége d'idées accidentelles qu'il ne nous est pas libre d'écarter de l'idée principale.

Post equitem sedet atra cura.

HORAT., *Lyricor.* lib. III, ode I, v. 40.

Lorsqu'il s'agit d'objets composés et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustemens, etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses : quelque foible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc., tout influe dans nos jugemens. Ces causes tendent-elles à nous faire regarder les couleurs éclatantes et vives comme une marque de vanité ou de quelque autre mauvaise disposition de cœur ou d'esprit? certaines

formes sont-elles en usage parmi les paysans ou des gens dont la profession, les emplois, le caractère, nous sont odieux ou méprisables? ces idées accessoires reviendront malgré nous, avec celles de la couleur et de la forme, et nous prononcerons contre cette couleur et ces formes, quoiqu'elles n'aient rien en elles-mêmes de désagréable. Onzième source de diversité.

Quel sera donc l'objet dans la nature sur la *beauté* duquel les hommes seront parfaitement d'accord? La structure des végétaux? le mécanisme des animaux? le monde? Mais ceux qui sont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des symétries, des liaisons, qui règnent entre les parties de ce grand tout, ignorant le but que le Créateur s'est proposé en le formant, ne sont-ils pas entraînés à prononcer qu'il est parfaitement *beau* par les idées qu'ils ont de la divinité? et ne regardent-ils pas cet ouvrage comme un chef-d'œuvre, principalement parce qu'il n'a manqué à l'auteur ni la puissance ni la volonté pour le former tel? Mais combien d'occasions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage du nom seul de l'ouvrier, et où nous ne laissons pas que d'admirer! Ce tableau est de Raphaël, cela suffit. Douzième source, sinon de diversité, du moins d'erreur dans les jugemens.

Les êtres purement imaginaires, tels que le

sphinx, la sirène, le faune, le minotaure, l'homme idéal, etc., sont ceux sur la *beauté* desquels on semble moins partagé, et cela n'est pas surprenant : ces êtres imaginaires sont, à la vérité, formés d'après les rapports que nous voyons observés dans les êtres réels; mais le modèle auquel ils doivent ressembler, épars entre toutes les productions de la nature, est proprement partout et nulle part.

Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugemens, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère. L'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires; mais le principe n'en est pas moins constant. Il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent *beau* au même degré; mais, s'il y en avoit un seul qui ne fût affecté des rapports dans aucun genre, ce seroit un stupide parfait, et, s'il y étoit insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèleroit en lui un défaut d'économie animale, et nous serions toujours éloignés du scepticisme par la condition générale du reste de l'espèce.

Le *beau* n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente : le mouvement établit souvent, soit

dans un être considéré solitairement, soit entre plusieurs êtres comparés entre eux, une multitude prodigieuse de rapports surprenans. Les cabinets d'histoire naturelle en offrent un grand nombre d'exemples. Les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous. La nature imite, en se jouant, dans cent occasions, les productions de l'art, et l'on pourroit demander je ne dis pas si ce philosophe qui fut jeté par une tempête sur les bords d'une île inconnue avoit raison de s'écrier, à la vue de quelques figures de géométrie : *Courage, mes amis, voici des pas d'hommes!* mais combien il faudroit remarquer de rapports dans un être pour avoir une certitude complète qu'il est l'ouvrage d'un artiste; en quelle occasion un seul défaut de symétrie prouveroit plus que toute somme donnée de rapports; comment sont entre eux le temps de l'action de la cause fortuite et les rapports observés dans les effets produits, et si, à l'exception des œuvres du Tout-Puissant, il y a des cas où le nombre des rapports ne puisse jamais être compensé par celui des jets.





NOTES

Page 1, ligne 6. L'ouvrage de Thomas, qui parut dans le commencement de 1772, a pour titre : *Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différents siècles.*

4, 10. Ce solitaire est saint Jérôme.

— 21. Toutes les éditions ont donné jusqu'ici *complot facile;* mais la faute nous a paru trop évidente pour n'être pas corrigée, et nous nous sommes permis d'imprimer *complot tacite.* A ceux qui viendront après nous de juger notre audace et de voir s'ils doivent l'imiter.

5, 15. Les vers qui suivent sont tirés du *Catilina* de Crébillon. Ils appartenaient à la scène 1re de l'acte II; mais l'édition Brière fait remarquer qu'ils furent supprimés.

7, 15. Mme de Staal, femme de chambre de la duchesse du Maine, prit, avec sa maîtresse, une part active dans la conspiration de Cellamare, et toutes deux furent mises à la Bastille.

8, 28. Mme Guyon, célèbre mystique du XVIIe siècle, était fille de Bouvier de la Mothe, maître des requêtes. Elle embrassa la doctrine du quiétisme et se fit de nombreux partisans. *Les Torrents spirituels* sont un des ouvrages qu'elle publia.

9, 19. Ce médecin, du nom de Silva, eut une assez grande réputation au XVIIIe siècle.

— 24. Variante : « Le dégoût de vivre saisit les femmes de Milet; les magistrats déclarent que... » Cette variante et celle qu'on va voir ci-après (p. 14) sont tirées de la *Correspondance littéraire* de Grimm, dans laquelle le morceau *Sur les Femmes* avait été reproduit avec quelques changements.

14, 12. Variante : « Affranchies de toute servitude, je vous aurois mises au-dessus de la loi; vous auriez été sacrées en quelque endroit que vous eussiez paru. Quand on veut écrire des femmes, il faut, monsieur Thomas, tremper sa plume dans l'arc-en-ciel, et secouer sur sa ligne la poussière des ailes du papillon. Il faut être plein de légèreté, de délicatesse et de grâces, et ces qualités vous manquent. Comme le petit chien du pèlerin, à chaque fois qu'on secoue sa patte, il faut qu'il en tombe des perles, et il n'en tombe aucune de la vôtre. »

22, 5. C'est le Cours-la-Reine qui est ici désigné.

28, 11. C'est faute d'avoir su que *cagnard* était un mot patois signifiant chien qu'on a jusqu'ici imprimé *jeter aux canards*. « Jeter aux cagnards », c'est jeter aux chiens.

31, 12. Briasson est le nom d'un libraire.

36, 24. *Les Indes galantes* sont un opéra du compositeur Rameau.

38, 11. *Les Trois Siècles de la littérature française*, ouvrage de l'abbé Sabatier de Castres.

40, 3. *En* pour *un*, en patois bourguignon.

42, 13. Robbé, poëte licencieux et sans aucune valeur littéraire.

44, 9. Vieillard ou Viellard, fils du directeur des eaux de Passy, succéda à Bertin, trésorier des parties casuelles, dans les bonnes grâces de Mlle Hus, qui accorda ses faveurs à tant d'autres.

45, 6. Au lieu de *à la petite Hus*, les éditions françaises

portent : « d'une catin », et ne donnent pas les deux alinéas suivants.

48, 6. *Tressaillit* a été quelquefois employé pour *tressaille.*

50, 21. C'est ici qu'on a supposé qu'il pouvait y avoir une lacune et que Rameau et ses interlocuteurs entraient dans une maison où se trouvait un clavecin. Mais on a fait remarquer avec raison que cette supposition est inutile : Rameau peut aussi bien mimer des airs de clavecin que des airs de violon. Et d'ailleurs on peut voir plus loin que la scène a continué à se passer dans le café où se trouvent les joueurs d'échecs.

56, 22. *Allée des Soupirs,* nom donné à une allée du Luxembourg.

63, 18. Il s'agit ici d'une pièce intitulée : *le Mercure galant, ou la Comédie sans titre.*

70, 14. La Deschamps joua successivement à l'Opéra-Comique et à la Comédie italienne; la Guimard, célèbre danseuse, passa à l'Opéra après avoir débuté à la Comédie française. Elles n'ont laissé ni l'une ni l'autre une grande réputation de vertu.

81, 3. Le chevalier de la Morlière, écrivain d'assez peu de valeur, a pourtant écrit *Angola,* qui passe pour un petit chef-d'œuvre.

83, 4. Il y a ici une allusion au passage de la page 45 relatif à Mlle Hus.

85, 17. *Courir après le volume de Mme Bouvillon,* c'est devenir grosse comme elle. Mme Bouvillon est un personnage du *Roman comique* de Scarron, et que l'auteur représente comme étant d'une grosseur monstrueuse.

87, 27. *Comminge,* bombe de gros calibre, ainsi nommée de son inventeur, le comte de Comminges, aide de camp de Louis XIV.

90, 27. L'édition Assézat donne l'explication suivante de

ces deux mots, *le livre, les flambeaux :* « Lors d'une visite à Croix-Fontaine, campagne de Bouret, le monarque se trouva en présence d'un in-folio ayant pour titre : *le Vrai Bonheur.* Il l'ouvrit, et à chaque page il put lire : « Le roi est venu chez Bouret. » — Quant aux flambeaux, c'est aussi l'histoire d'un voyage du roi, sur la route duquel était placé, de vingt en vingt pas, un homme porteur d'une torche.

94, 20. Nous avons vu plus haut que Bertin était trésorier des parties casuelles.

98, 21. *La Théologie en quenouille,* comédie du P. Boueant, qui a fourni à Palissot l'idée de sa comédie des *Phiosophes.*

105, 5. *Ce chien de petit prêtre* est l'abbé de La Porte, rédacteur de *l'Observateur littéraire.*

113, 25. Le Brun, rédacteur de *la Renommée littéraire.*

120, 20-21. Il y a là une tournure de phrase assez bizarre, qui existe bien dans le texte.

131, 5-6. *Tancrède, Issé,* opéras de Destouches; — *l'Europe galante, les Indes, Castor, les Talents lyriques,* opéras de Rameau.

— 10. Rebel et Francœur, directeurs de l'orchestre de l'Opéra.

132, 23. *Ragonde,* opéra de Mouret; — *Platée,* opéra de Rameau.

134, 14. Duhamel, membre de l'Académie des sciences, né en 1700, mort en 1782.

— 17-18. *L'Ile des Fous, le Peintre amoureux de son modèle, le Maréchal ferrant, la Plaideuse,* opéras de Duni.

146, 131 — 47, 18. Le passage mis entre crochets manque dans les anciennes éditions.

157, 14. *L'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé,* pièce de Goldoni.

158, 24. *Il n'y a qu'à ourler le bec, et ce sera une cane,* expression proverbiale mise dans la bouche de ceux qui trouvent toutes simples les choses les plus difficiles.

164, 26. Noverre, célèbre danseur, qui entreprit d'introduire un nouveau genre de ballets. Il a développé les principes de son art dans un ouvrage ayant pour titre : *Lettres sur la danse et les ballets.*

165, 8. Il peut s'agir ici des *outres* d'Eole ; mais le sens n'est toujours pas bien clair. Au lieu d'*outres*, l'édition Brière donne *grues*, qui est plus compréhensible.

169, 23—170, 7. Le passage entre crochets n'existe pas dans les anciennes éditions.

173, 10. *Le Dauvergne.* Il s'agit ici des *Troqueurs*, opéra-comique de Dauvergne.

— 16. L'abbé de Canaye, oratorien, membre de l'Académie des inscriptions, ami intime de Fontenelle et de d'Alembert, et grand amateur de musique. Ce n'est pas le même que le P. Canaye, que Saint-Évremond a rendu célèbre par sa *Conversation* avec le maréchal d'Hocquincourt.

183, 12. Randon de Boisset, fermier général et grand amateur de tableaux, chez qui Diderot avait été précepteur pendant un temps. Dans son *Salon* de 1767 (§ 125), il en fait le plus grand éloge, et le présente comme étant d'une honnêteté et d'une délicatesse peu communes aux gens de sa profession.

190, 14. « Et moi aussi je suis peintre ! » exclamation du Corrège en voyant un tableau de Raphaël.

195, 9. Ce beau-père est Boucher.

254, 8. Larcher, érudit qui s'occupa principalement de littérature grecque. Il est surtout connu pour sa traduction d'Hérodote. Il composa aussi un *Mémoire sur Vénus,* auquel Diderot fait ici allusion.

— 9. L'abbé de Lachau, auteur d'une *Dissertation sur les attributs de Vénus.*

263, 1. Cette statue, due à Coysevox, n'est plus aux Tuileries, et fait actuellement partie du Musée du Louvre.

272, 1. Cette note, et toutes les notes analogues, renvoient à des articles de l'*Encyclopédie*.





TABLE

DU SIXIÈME VOLUME

Pages

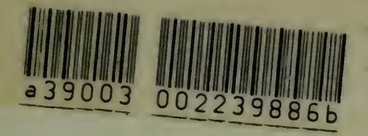


IMPRIMÉ PAR D. JOUAUST

POUR LA

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE CLASSIQUE

PARIS, 1879


a39003 002239886b

